



SCHÉNER MIHÁLY



Schéner Mihály művészete a hatvanas években
Die Kunst Mihály Schéners in den sechziger Jahren
The Art of Schéner Mihály in the sixties

SCHÉNER MIHÁLY

MŰVÉSZETE A HATVANAS ÉVEKBEN

MEZEI OTTÓ TANULMÁNYA

DIE KUNST MIHÁLY SCHÉNERS IN DEN SECHZIGER JAHREN

TEXT: OTTÓ MEZEI

THE ART OF SCHÉNER MIHÁLY IN THE SIXTIES

STUDY BY OTTÓ MEZEI



1999



1. Gyűrt és csurgatott, Vénusszal, 1965–66 / Geknittertes und Rinnendes mit Venus, 1965–66
Creased and Dripped with Venus, 1965–66

„1923. január 9-én születtem Medgyesegyházán (Békés megye).

Békéscsabán érettségiztem 1941-ben. Húszéves koromig paraszti környezetben éltem. 1942-ben kerültem fel Pestre. Rudnay Gyula mesternél tanultam a Képzőművészeti Főiskolán. 1947-ben szereztem tanári diplomát. Különböző helyeken tanítottam. 1956-tól kizárólag festészettel foglalkozom. 1962-ben volt első önálló kiállításom a budapesti Csók Galériában. Akkori expresszionista felfogásom vitákat váltott ki. Ebben az időszakban egy jelentős londoni galéria tulajdonosa, aki műgyűjtő is egyben, megvette kiállított anyagom nagy részét.

Pályámra nagy hatással volt két külföldi utam. Az első 1964-ben Párizsba vezetett, ahol a modern európai művészetet tanulmányoztam. Innen Londonba kerültem. 1965-ben a londoni Grosvenor galéria tulajdonosa kiállította anyagomat. Második egyéves külföldi tanulmányutam során ismét Párizsba utaztam, innen Svédországba mentem. Párizsban kezdtem először magyar folklórral foglalkozni, midőn idegenben a gyerekkorból feltörő paraszti emlékeim találkoztak a modern művészet iránti igényemmel. Pásztorok, betyárok, szegénylegények, mézeskalács huszárok tűnnek fel munkáimban az építés és konstruálás szándékával, melyre ez a kor különböző anyagok felhasználásával nagy lehetőséget kínál. Alkotásuk során az a törekvés vezetett, hogy a magyar folklórt az európai stílustörekvésekbe építsem.”

(Részlet Schéner Mihály katalógus-előszavából,
Békéscsaba, 1970)

Idestova emberöltőnyi ideje már, hogy Schéner Mihály negyvenegy évesen megrendezhette első önálló kiállítását a Csók István Galériában. Erre pontosan 1962 tavaszán került sor, a régi-új művészetpolitika megszilárdulásának kényes időszakában. A hivatalos kritika (más ugyanis nem volt) – egy-két rokonszenves kivételtől eltekintve – dühödten rontott neki a bemutatott anyagnak és magának a művésznek, aki végül is egy szerencsés véletlennek köszönhetően felülemelkedhetett az alpári csatározáson. Egy, a vasfüggöny innenső oldalára vetődött, mint később kiderült, Chagallhoz hasonlóan vityebszki származású angol műgyűjtő, Eric Estorick a kelet-középeurópai progresszív művészet iránti lelkes buzgalmában megvásárolta az anyag java részét. Ezzel, és egy londoni kiállítással biztosította Schéner Mihály – akkortájt kivételes szerencsének, kegynek számító – több rendbeli nyugat- és észak-európai, valamint észak-amerikai tanulmányútjának, sőt egy egyéves franciaországi tartózkodásának minimális költségeit. Következő egyéni kiállítására (itt nem részletezett okokból) csak 1969-ben kerülhetett sor, ismét a Csók István Galériában. Nagyjából erről az időszakáról nyilatkozott legújabbban úgy a művész, hogy ezt a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek elejéig tartó korszakát tekinti „a legizgalmasabbnak” művészetében.¹

A kijelentés kötelezi jelen sorok szerzőjét is. Nem kifejezetten arra, hogy a későbbi, akár a legújabb Schéner-irodalom alapján (ide értve a művész a posteriori megjegyzéseit) összeállítsa az azon időszakra vonatkozó megállapításokat, értékeléseket, méltatásokat. Ezek ugyanis sok esetben ha nem is egyoldalúan, beidegzett szokások szerint mindenképpen innen, az időközben lebontott (szellemi) vasfüggöny mögül hajlamosak állást foglalni az odaát történekről továbbra is. Nem gondolván azzal, hogy a „stiláris”, „törekvésebeli” egység (igazodás, alkalmazkodás) hátterében, vagy attól függetlenül – a kintitől eltérően – más művészeti elgondolások, szándékok is vezethetik a topográfiailag, kulturálisan vagy személy szerint más módon ide kötődő művészt.

Schéner Mihály esetében – akinek későbbi, meglehetősen ismert pályája, művészete feleslegessé teszi az arról elmondottak ismétlését – bonyolítja a helyzetet, hogy az általa „legizgalmasabbnak” mondott korszaka alkotásainak nagy részét nemigen tartotta nyilván. Néhány évvel ezelőtt sikerült csupán azokat (a magyar művészetben mennyire ismert jelenség!) barátai, művészetkedvelő ismerősei unszolására megmenteni az elkallódástól.² A szerencsés kimenetelű, valóban komoly értékeket felszínre hozó mentési munkálatok szükségképpen maguk után vonják azon időszak alaposabb feltérképezésének igényét is.

Schéner Mihály ugyanis többszörös külföldi, franciaországi, elsősorban párizsi tartózkodásai során nem csak a klasszikus modern művészettel ismerkedett meg szemtől szemben, hanem kint élő magyar barátai, ismerősei közvetítésével az akkor legfrissebb törekvésekkel is. Ezekről a törekvésekről idehaza azokban az években még az érdeklődő művészek is legfeljebb művészeti folyóiratok alapján, a szellemi miliő ismerete nélkül alkothattak maguknak fogalmat. Schéner különleges szerencséjének mondható, hogy Párizsban olyan magyar származású művészekkel, köztük nem egy általánosan elismert festővel, szobrásszal került közelebbi kapcsolatba, akik abban a szellemi miliőben, művészi légkörben szabadon, értő tekintetektől kísérve bontakoztathatták ki tehetségüket. Nos, Schéner Mihály ebben a „legizgalmasabb” korszakában ugyanebben a szellemi légkörben élt és dolgozott.

Erről nem csak későbbi, legfrissebb visszaemlékezései tanúskodnak, hanem az ugyancsak újabban előkerült vázlatfüzetei, szétrongyolódott papírkötegei, amelyekben terveit, megvalósítandó elképzeléseit, vizuális ötleteit, szövegszerű programjait, művészi-emberi vallomásait rögzítette. Eközben alkotó műhelyének titkaiba is bepillantást nyújtó rajzok százait vetette papírra. Ezek a vázlatfüzetek és festmények arról a későbbi híradások alapján romantikusnak tűnő, valójában nagyon is reális, vizuálisan és gondolatilag nyomon követhető folyamatról is tudósítanak, amely Schéner művészetének további alakulását – a hangzatos jelszavakat mellőzően – eszmeileg is értelmezhetővé, a magyar és az egyetemes hagyományokhoz kapcsolhatóvá teszi. Azt mindenképpen előzetesen hangsúlyoznunk szükséges, hogy Schéner Mihály művészi pályája, mint minden valamirevaló művészé, sajátosan egyéni út. Ezt az utat csak szélesítette, hogy menet közben a magyar művészet, a nemzeti kultúra egyéb területeivel is sikerült – nem is akármilyen – érintkezési pontokat találnia.

1965 nyarán, Schéner hosszabb franciaországi tartózkodása alatt jelent meg a párizsi Magyar Műhelyben a neves irodalomtörténész és esztéta Baránszky-Jób László (1897-1987) írása a művészről. Mi tagadás, – egy-két indokolt megjegyzéstől eltekintve – ma is ez a kis esszé bizonyul a legalkalmasabb támpontnak Schéner Nyugaton folytatott művészi tevékenysége megközelítéséhez. Baránszky-Jóbot a művész különben is magas fokú megbecsülése jeleként írásaiban, interjúiban hol „tanítómesterének”, hol „nesztorának”, hol „szellemi atyjának” titulálta, s „hommage”-át legújabbban (1994) egy kollázssal is kifejezésre juttatta.³ Baránszky-Jób a művészet, a műalkotás lényegi struktúráját az alkotó és a befogadó tevékenységét egyaránt meghatározó folyamatra, az „értékelményre” alapozta, koncepciójának több eleme felbukkan Schéner művészetéről vallott felfogásában is.



2. Konfluenciák, 1967 / Konfluentinen, 1967 / Confluences, 1967

„A mai esztétika szempontjai” című 1946-ban megjelent tanulmányában Baránszky-Jóbtól az alábbi koncepciója lényegét érintő sorok olvashatók: „A művészi világkép hitelessége azon múlik, vajon a két pólus, a közvetlen létezésformákban kifejeződő tárgyi élmény (tematikus elem) és a hatásforma viszonyában e két pólus között létesül-e valamiképpen az a természetes áramkör, amely hangulatként közvetíti a művész mondanivalóját, közvetíti azt, hogy a témája formaélménnyé alakult-e, s hogy a formaélmény megtalálta-e a maga forrásként elfogadható témáját, igazolóját a valóságélményben.”

⁴ Az itt megfogalmazott igénnyel a művész úgyszintén párizsi tartózkodása, munkája során kénytelen szembenézni. De ifjúi évei emlékeként itt tolul felszínre benne az a vizuális és egyben fenomenológiai probléma, amelynek művészi megoldása hosszasan foglalkoztatja, úgyannyira, hogy az idők során művészi világképének gondolati magjává szilárdul. Baránszky-Jób idézett tanulmányában ugyanis az a lényeges megállapítás is olvasható, hogy „a korlélek egyik poláris feszültsége, vonzódása az imagináriushoz, az irracionálishoz, s ugyanakkor a ráció hatalmának abszolút kiterjesztése: részben hadüzenet az élőnek, hadviselés ennek meghódítására.” Ezek az elvontnak tűnő filozofikus gondolatok – minden bizonnyal a sorsszerű találkozás gyümölcseként – Schéner párizsi, stockholmi, majd itthoni tevékenységében, elképzeléseiben és munkáiban töltődnek fel élettel, nyernek kézzelfogható megjelenést.

Álljon itt tehát Baránszky-Jób írása, amely nem csak a művész külhoni tevékenységével és beérő munkáival foglalkozik, hanem érinti a 62-es kiállítás anyagát is:

„Schéner Mihály 1962 márciusában, a Csók Galériában rendezte első önálló budapesti kiállítását. Festői stílusának gazdag árnyalású merész közvetlensége olyan megtévesztően képviselte az újat, hogy a kritikának eszébe sem jutott, hogy stíleklekticizmusnak tűnő burjánzása a megszakadt magyar festői hagyomány csonka törzsén sarjad; inkább a modern európai festészet ellentmondó neveit emlegette, semmint sötét tónusú, kontúrokat oldó atmoszférikus kolorizmusának magyar elődeit, rokonait, Rudnay mellett Ferenczyt, Czóbelt. S valóban, aki belépett ennek a festői világnak villamossággal telített erőterébe Skira-köteteken nevelt tájékozottságával, egyszerre gondolhatott Matisse, Chagall, Bonnard, Rouault, Dufy, Dubuffet, Soutine egymásnak részben még ellent is mondó stílusára, és így a stíleklekticizmus kényelmes elintézés módja kínálkozott minősítésként. Pedig szembeszökő volt ezeknek a korhatásoknak kereszteződésében, sokrétűségében, szintézisében született képeknek határozott egyéni alakítászónája. Épp változataik szokatlanul gazdag, széles skálájában a mohó keresés s a teremtető lendület, a fékezhetetlen temperamentum azonos lényegét viselték magukon.

Képei továbbjutottak tanítómestere, Rudnay romantikus szubjektívizmusán, amelyben a festett felület csupán az alkotó, majd a szemlélő kedélyvilágának tükrözője. ⁵ Schéner alkotásait az az újfajta struktúra jellemezte, amelyben a kép túljutva a szubjektív tükrözés illúzióján műtárgy igényével lép fel, önálló létezés módban, az anyag és a formák, a szín és a vonal autonóm rendjében. Ő írja elő azt a szemléletmódot, amellyel szembe kell vele állni. Nem feledkezhetik általuk, bennük a szemlélő magára. Épp a festék, a lazúr, a zománc, a szín és fény, ragyogás és árny anyagszerű kötöttségében, tárgyi létükben zárt világképet jelentettek, festői világot, amely a maga nyelvébe olvasztja be, saját törvényei szerint dolgozza fel a merev létezésformák holt anyagát, s új dinamizált egységbe köti.

Hogy ezt megtehesse, Schénernek anyanyelvként kellett beszélni azt a festői formanyelvet, amin a ma megszólal és megszólíthat bennünket, s belső élményként érzékelnie kellett a világ mai emberében rendezésre váró káoszt. Juhász Ferenc lírikus generációjának festőisége ez, a harmincéves s lassan idestova negyvenéves generációé. A festészet egy évtizedes késése a művészetág természetéből ered: a festői formanyelv mesterségbeli készség, s nehezebben hasonlítódik át egyéni, művészi nyelvvé minden korban; olyan korban pedig különösen, amelyben késleltetve juthat nyilvánossághoz, s így az rossz akusztikájával nemhogy tájékoztatná maga felől, hanem egyenesen megzavarhat.

A képek nagy része hónapok előkészítő munkája, előzetes vázlatok száza alapján készült. A vázlatok a képekkel azonos méretűek (110x80 cm), s a képstruktúra egy-egy síkját tisztázzák a szerkezeti képegész számára: az alakok anatómiai vázlata, a szín és fény elosztásai, a felület – a háttér alap – festői megmunkálása, az ontikus létezésformák felbontása, mind külön-külön lapon. Így előzetesen kikísérletezve, begyakorolva, megtanulva, vérré vált beidegzettséggel kerültek azután a képbe, amely így szerkezeti határozottságban, ecsetvonásokban, helyenként a textúrát vibráltató kedvteli játékosságban magán viselte az alakítás friss lendületét. Spontaneitás, szintézis, amely mohó fogékonyság, megszállott szorgalmú gyűjtés eredménye.

A kiállítás nagy sikert aratott. De ha biztató lehetett is az érdeklődés, szolgálhatott-e a meglehetősen tétova, tájékozatlan művészeti köztudat eligazító sugalmazással? Maga a kitűnő londoni műgyűjtő, Estorick, aki a kiállítás után szinte a teljes anyagot megvásárolta, épp azokra a képekre nem tartott igényt, amelyekben a művész fejlődése végső eredményeit sűrítette, amelyekből tovább szándékozott indulni, s a londoni kiállításon megvett anyagból is – szándékosan vagy szándéktalanul – mellőzte a legszuggesztívabb líraiságú, formabontással formateremtő darabokat. Így a kiállítás ott inkább szakmai elismerést váltott ki, s ez inkább a készségeket méltányolhatta, semmint az egész anyagban megnyilatkozó perspektivikus jelentést, mondanivalót és szándékot. Fejlődése szempontjából jelentősebbnek az látszik, hogy nem csak képei, hanem önmaga számára is megnyílt a világ, kiutazhatott Londonba, Párizsba, Provánszba.



3. Három figura, 1965/ Drei Figuren, 1965 / Three Figures, 1965

Schéner Mihály rezignánsan állapítja meg kinti tapasztalatai alapján, hogy a festőművésznél más művésznél kényszerűbb a magánya, szinte szükségképpen. A zene tanulmányozása magától értetődő – panaszkodik –, az író a mindennapok nyelvén szól közönségéhez: a festő olyan nyelv, amit alig sejt valaki, mégis a laikus is azt hiszi, hogy ő diktálhatja, írhatja elő ennek a nyelvnek a nyelvtanát.

Legnagyobb élményei az eddig reprodukcióból ismert eredetiek. Annál is inkább, mert festői felfogásában kezdettől a felület tektonikájáé a középponti szerep. „Sokan elhanyagolják a színeket, pedig ez a festészet éltetője, mert ha rossz a szín, rossz a felület, és ha a felület rossz, a szín is rossz: mert a szín felület, ezt még 17 éves koromban leírtam elméletben (fedő és fedett felület), így minden szín jó, minden felület mellett, ha a felület jó...” Többé-kevésbé ezt figyeli az eredetieken, ezért méri újra őket.

Ha Schéner képeinek jellemzője is a sík felület, mégis észrevehető fejlődése a zenei hangulatiságból a plasztikai stílus felé. Az atmoszférikus megoldás szép példái mellett (Kompozíció lóval, Asztalnál) a külső és belső tér a problémája egyik legszebb képében, az Ablak csendéletben: a belső tér tárgyai és a külsőéi egybejátszanak, s csak hosszabb szemlélődés után vesszük észre a hegedűje nyakát görcsösen markoló művésznél az üveglap síkjába simuló alakját.

Egy kifelé figyelő nemzedék festője: az új világkép és ennek megközelítésére rendelkezésre álló eszközök azok, amikre feszülten figyel. S mintha abban is osztoznék a képzőművészet mai irányával, hogy figyelme inkább az utóbbiakra összpontosul, az alakításeszközökre. Versenyfutás a bonyolult összefüggéseiben lepleződő világgal: íme a festészet problémája, a megállás nélküli kísérletezés. A mai világkép: a jelentésegységeire szétbomlott, de egyben a magát ugyanakkor új összefüggések rendszerébe állító világ. Látszólagos oldottság, a formák buja burjánzása – egyre kevésbé az oszlás vegetációja: ahogy az anyagok életre kelve kinyilvánítják rejtett valójukat. Schéner képein a bomlás nem az atomborzadály bomlása, ellenkezőleg transzparencia, az élan vital tűzzápóra, persze ehhez hozzátartozik a hullás is. A pusztán fény- és árnykontrasztokat mutató reprodukciók nem árulják el, hogy az eredetin csupa derűs színek uralkodnak, kék alapon piros és sárga, a kolorizmus pazar tarkaságú virágos rétje vegetációja, egy belső ereje gazdagságát feltáró élet. Az alakok

groteszk zömökségében vagy száraz szikárságában van valami a népi képírás, fafaragás nemes primitívségéből, amely a képpel valóban ír, kifejez, elmond valamit; a formák, színek ősi jelentése jut uralomra bennük. Néha ezeken a motívumokon is áttör a Rudnay örökség Krúdy hangulatú szín- és formavilága, a fölkiáltó árnyak pátosza, mint ahogyan Bartók primitív népi hangzatainak intenzitásán Liszt romantikus dallamai.

Schéner kísérletező bátorságát a múlt eredményeinek felhasználásából meríti. Művészetében legmegnyerőbb és legkorszerűbb ez a kísérletezés, keresés, ennek a bátorsága és alázata. Ez biztosítja mondanivalójának keresetlen újdonságát és őszinteségét. Azt, hogy képei jelentésük zártságában is állomások, valami utánuk következő újak az ígéretei: benne érezzük őket a kifejezésnyelv történeti áramában.”⁶

Baránszky-Jób méltatásában szembetűnhet a szerzőnek az „életre keltett anyagok” iránti érzékenysége, aki már 1932-ben megjelent „Az esztétika látszat-valóság problémája” című doktori értekezésében a német Rudolf Odebrecht esztétikáját elemezve hangoztatja az anyag (különbön korábban sem elhanyagolt) jelentőségét. Ezt azonban valahogyan a szokásos hangsúlytól eltérő módon teszi. „Az anyag megéreztetésével foglalja egybe a művész – írja Baránszky-Jób – egy szimbolikus egésze a művészi alkotást. Másképpen szétesne jelentésre és jelre. Az anyagban való kifejezettség az, ami a jelentést és a jelt egybekapcsolja. Mint ahogy Odebrecht mondja: a létforma és hatásforma között az anyagmegérzés teremt kapcsolatot. Az anyag a dinamizmus igazi képviselője: „az anyag-funkció” – ennyiben jelentős.”⁷

Nos, Schéner odakinn Párizsban a hatvanas évek elején-közepén nem egyszerűen a különféle törekvések kavalkádjával találta magát szemben, hanem, mondhatni, legelső sorban a legkülönbözőbb anyagok, anyagféleségek olyan változatos és merész alkalmazásával, ami idehaza elépzelhetetlennek bizonyult.⁸ Lehetett mindezt a legteljesebb jóindulattal kísérletnek nevezni, mint ahogyan az ottani írásokban meg is fogalmazódott, de (ma már) nem kétséges, hogy ez a folyamat a modern művészet megújulását eredményezte. Azonfelül ez a folyamat nem is volt új keletű. Közvetlenebb előzményei a két világháború közti időszakra nyúlnak vissza, intézményesített formában tudvalevően a németországi Bauhausban folyó sokoldalú műhelyképzésre. Amíg azonban a bauhausbeli anyagtanulmányok és -kísérletek hovatovább kifejezetten a praktikum vezérelte funkcionális szempontok szolgálatába szegődtek, addig a második világháború végeztével feléledő kísérletek, különböző elnevezéssel illetett törekvések eredetileg és elsődlegesen a fogalmilag szűkebben értelmezett művészet határait tágították ki.

A modern művészeti kiadványok hozzászoktattak bennünket ahhoz, hogy a különböző művészeti törekvések alapján kíséreljük meg a tájékozódást, a hagyományos művészettől örökölt módon „stiláris” fogalmakban, jellemzőkben gondolkodva, s kényesen ügyelve az „absztrakt” és „nem absztrakt” s az előbbi kategórián belül a „geometrikus” és a „lírai absztrakció” közötti különbségtevésre. Mindeközben a festményt egységesen keret határolta sík felületnek képzelve használjuk a görög filozófia által meghonosított „forma” fogalmat és ismérveit, noha kimondatlanul is nyilvánvaló, hogy sok (legtöbb) esetben a modern művészet (festészet, szobrászat) érdemleges megközelítésére, művek értelmezésére alkalmatlan. Évtizedek, emberöltők teltek-múltak, s az időközben – joggal – klasszikussá avanszált mű, tárgy, kiállítás (nevezzük bárhogyan) megközelíthetetlenül, némán várja, hogy szóra bírassék.

Szóljon meg tehát jelen összefüggésben néhány szöveg, harminc év előtről, a műbe integrált anyagféleségek használatával még korábban, immár fél évszázada feltűnést keltő nyugati művészek kiállításairól, munkáiról:

Jean Dubuffet 1946-os kiállítása a párizsi Drouin galériában: „A kiállítás egy bűvész halandzsájára emlékeztetett valamelyik külvárosi piacon. (...) A képek felülete ragasztó, homok és aszfalt tartalmú vastag keverékből állt. (...) Nyers modellálású formáikkal, láthatóan cél nélkül elosztott színfoltjaikkal a képek szétmállott falakhoz hasonlítottak, amelyek repedéseiben és foltjaiban képzeletünk tetszelegve mindenféle képeket fedezett fel. Itt a felület anyaga az, amely ilyen képek felfedezésére készített. (...) Groteszk fejek, maszkok, picinyke ábrák, bohókás lakókkal benépesített fura tájak válnak ki a piszkos és formátlan háttérből.”⁹

Jean Fautrier 1943-as kiállítása ugyancsak a Drouin galériában, ahol az Otages (Túszok) című sorozatával mutatkozott be: „A művek anyaga masztixszal és gipsszel kevert és festőkéssel felkent sűrű massa. (...) Fautrier a felületet rendkívül szuggesztív felületté alakítja; késsel plasztikus zónákat hoz létre, amelyek szigetként emelkednek ki az áttetsző könnyedségű háttérből. Ezen az ígérő tájon képzettársítások tapogatózó játéka révén jelenések, odavetett tragikus fejek és arcok támadnak, felmerülve az anyag struktúrájából, de amint megpróbáljuk őket körbezárni, színeik szürkületében szintben sorra elenyésznek.”¹⁰

Alberto Burri 1952-ben tűnt fel „anyagcsendéleteivel”, amelyeket a korabeli történész a következőképpen jellemzett: „Rongy- és zsákdarabok egyszerű összeszerelése (assemblage-a). Ha Schwitters és a dadaisták montázsaira emlékeztetnek is, nem kevésbé egy oly pátoz kifejezői, amely sajátjuk. Ezek a tépett zsákdarabok és foltok szerkezetükkel sivár táj benyomását keltették. Szálak és madzagok fűzték egybe ezeket a fragmentumokat, egyiket a másikhoz. Itt-ott, egy-egy szétment varráson át vörös szín világlott elő, mintha alvadt vér folyt volna ki a kép testéből. Ott ahol a rothadástól kilyukadtak a zsákdarabok, éji háttér tűnt elő. Itt is a szövet valamit elrejtteni látszott, sebet vagy megfoghatatlan fenyegetést.”¹¹



4. Két ülő figura, 1967 / Zwei sitzende Figuren, 1967 / Two Seated Figures, 1967

Az anyagkultuszt képviselő – bevett francia elnevezéssel – matieristák közül álljon itt még a matematikában és a miszticizmusban egyaránt jártas, katalán Antoni Tàpies korabeli munkáinak rövid jellemzése: „Képeiben tartózkodó szépség, titkos báj nyilatkozik meg, s e kettő érzékenyen növeli meditatív minőségüket. A háttér jó szilárd falféleség, amely valami titkos és csodás dolgot rejt, ünnepélyes, végtelen mágikus tér, amely itt-ott kitesztzik a felszín sérülésein keresztül.”¹²

„Anyagkultuszt” mondtunk fentebb a matieristák anyaghasználatának jellemzéseként. Valójában nem csak a különböző anyagféleségek integrált alkalmazásáról van szó, hanem az ismert festői eszközök, festékanyagok, az ecsetkezelés, a folt, a szín nyújtotta lehetőségek invenciózus továbbfejlesztéséről is. A „lírai absztrakció” tekintélyei, Jean Bazaine, Roger Bissière, Nicolas de Staël, Jean-Paul Riopelle jobbra az utóbbiakkal érdemelték ki az újabb nemzedék s az utókor megbecsülését. A Cobra csoport egyik képviselője írta a tasiszta ecsetkezelésről: „Egy kifejezetten nagy folt teljes színértékét magára ölti. Olyan, mint ha a festő keze fakadna kiáltásra, a festő, akit a formalizmus elnémított. Olyan, mint ha az anyag kiáltana, maga az anyag, amelyet a formalizmus a szellem rabszolgájává akar tenni.”¹³ A Gauguin-Matisse-Mondrian-Malevics névvel jellemezhető homogén színfelületkezelés hagyományát folytató de Staël munkáiban „a szín anyagságának” érzékeltetését, Riopelle-ében az ecsetvonások végtelen változatosságából következően a pigment vastagságát és az eszköz nyomát értékeli napjaink monográfusa.¹⁴

A hatvanas évek nyugati (francia) anyagkultuszának rövid jellemzését nem zárhatjuk le anélkül, hogy az „újrealisták” (nouveaux réalistes) egyik legjellegzetesebb képviselőjének, Armannak (Arman Fernandeznek) sokirányú tevékenységéről – a továbbiakra való tekintettel – ne ejtenénk néhány szót. Arman a szélsőséges anyaghasználat és a vizuális érzékelés közti összefüggést – beidegzett előítéletek semmibevevésével – rendszerint feltűnést keltő módon demonstrálta: fodrászatban összegyűjtött haj- és egyéb hulladék, fólia alá helyezve; festékező rongyból kiindulóan felületek befedése tipográfiai jelekkel

– drippingszerűen; műanyagba bezáródó zárvány opalizálásával a fény materializálása; nagyipari tárgyak „élőben” – nem lefestve, mint Léger vagy mások tették – bemutatása; „akkumulációival” a végtelen kicsi és a végtelen nagy találkozási pontjának érzékeltetése. Tőle származik az alábbi kijelentés: „A mennyiség változást jelent, a tárgy mint tárgy érvényét veszti. Egyfajta szem, felület, monokromitás lesz belőle: rendeltetése más.” Vagy egy másik: „Van logika a megsemmisítésben; ha eltörünk egy derékszögű valamit, kapunk egy kubista kompozíciót; ha összetörünk egy csellót, romantikus eredményhez fogunk jutni.”¹⁵

Nem lenne teljes az anyag bűvöletében élő és dolgozó nyugati (párizsi) művészek tevékenységéről adott vázlatos áttekintés, ha nem szólnánk röviden a francia fővárosban működő magyar származású művészekről, azokról, akik ha másként is, mint bennszülött vagy naturalizált (Arman) kortársaik, hasonló szellemben dolgoztak. Már csak azért is szükséges róluk szólni, mert Schéner Mihály kinti tartózkodásai során velük személyesen is kapcsolatba került, még ha ez a kapcsolat jobbára futólagos volt is. Egyiküknek-másikuknak kinn készült munkáit meg is mutatta, így vázlatfüzete 1965-ös bejegyzése szerint a nála jóval idősebb Bíró Antalnak, aki az őt foglalkoztató térproblémák nyomán véleményt is formált fiatalabb honfitársa munkáiról.¹⁶ Bíró Antal – sematikusan jellemezve egyéni hangvételű, rendkívüli színérzékenységről tanúskodó festészetét – a „lírai absztrakciót” művelte abban az időben, s a síkszerű rétegekben érzékeltetett teret – mint megjegyzéséből kiderül – a végtelen fogalmával hozta összefüggésbe: „Miért kell a háttér? Minden folytatódik, kimegy a végtelenbe.”

A magyar(országi) művészek egy része rendszeres kapcsolatban állt a Magyar Műhely szerkesztőivel (Nagy Pállal és Papp Tiborral), s a folyóirat közölte a többi között egy francia szerző írását a Párizsban élő Sjöholm Ádám szobrászművészről, aki úgyszintén Schéner ismeretségi köréhez tartozott. Érdemes idézni a szerző írásának egy részét, mivel nem csak Sjöholm szobrászatának eredetiségéről ad fogalmat, hanem az anyagértelmezés- és kezelés más, Magyarországról elszármazott szobrászok munkásságára jellemző módozatáról is:

„Sjöholm úgy kezeli a fémlemez, mint a kőfaragó a gránittömböt, teljességében, tömegének, fizikai adottságának rabjaként, ami miatt sem hozzáadni, sem toldani-foldani nem lehet. Ez a különös látásmód fosztja meg őt, alkotó munkája közben, a forrasztás, a szegecseles és egyéb összeillesztési módozatok alkalmazásától. A hozzáadással végletekig fokozható térfogat változtatás helyett Sjöholm elsősorban a szobrok eredeti, az alapanyagból adódó tulajdonságait fejleszti ki. Szobrain sem a csuklók, sem az átmenetek, sem a forgórészek nem mondhatók mesterkéltnek – holott a térformálásnak különösen sebezhető pontjai ezek –, az alakképzéshez ő az anyagból meríti az ihletet (M. O. kiemelése), s ennek természetessége eredményezi művei kizárólagosságát.”¹⁷

Ennek a síkban, síklapban való gondolkodásnak kimagasló festészeti eredményei az immár a francia művészet kiemelkedő képviselői között számon tartott Hantai Simon korabeli, 1964-től készített munkáin mérhetők le. A modern művészet anyaghasználatának monográfusa az összehajtogatott és lefestett, majd szétbontott, de az eredeti felületen a hajtogatás nyomait fehérben felvillantó papírfelületek kezelésének mestereként méltatja.¹⁸ De kezelte Hantai a nagyméretű vásznat is hasonlóképpen (1966-ban a szerző emlékezete szerint láthatók is voltak Jean Fournier Rue du Bac-beli galériájában). Ezekről az 1976-ban a Georges Pompidou Központban rendezett kiállítás katalógusában már olvasható, hogy ezekkel a festményeivel Hantainak sikerült megszüntetnie a „forma” és a „háttér” (alap) színekben és fehérben pompázó felületei közti különbségtevés lehetőségét, miközben festészete (a megállapítás mottóként kiemelt!) „gyökereit a fénybe ereszti”.¹⁹

Plasztikus síkból, hajlított vaslemezből alakítja szobrait az 50-60-as években az Erdélyből elszármazott és Párizsban, majd Svájcban letelepedett Kemény Zoltán is (1907–1965), aki 1960-as írásában „a láthatatlan láthatóvá tevéséről” vall. Ilyen jellegű művei az anyag szemcsék közötti, szövetközi szerkezetét közvetítik plasztikai eszközökkel, ezen rétegek és az alsóbbak együttesét, amely a fémekben éppen úgy megtalálható, mint az élő szervezetekben. „Egy növény lélegző rendszere ugyanolyan lehet, mint az acél molekuláris szerkezete” – hangsúlyozza a művész.²⁰ Tudomásunk van arról, hogy Schéner Párizsban találkozott az ugyancsak Erdélyből elszármazott Hajdu Istvánnal (Étienne Hajdu) is, akitől sem azokban az években, sem azután nem állt távol az anyag (még ha olyannyira nemes is) minimális mélységű megmunkálása.²¹

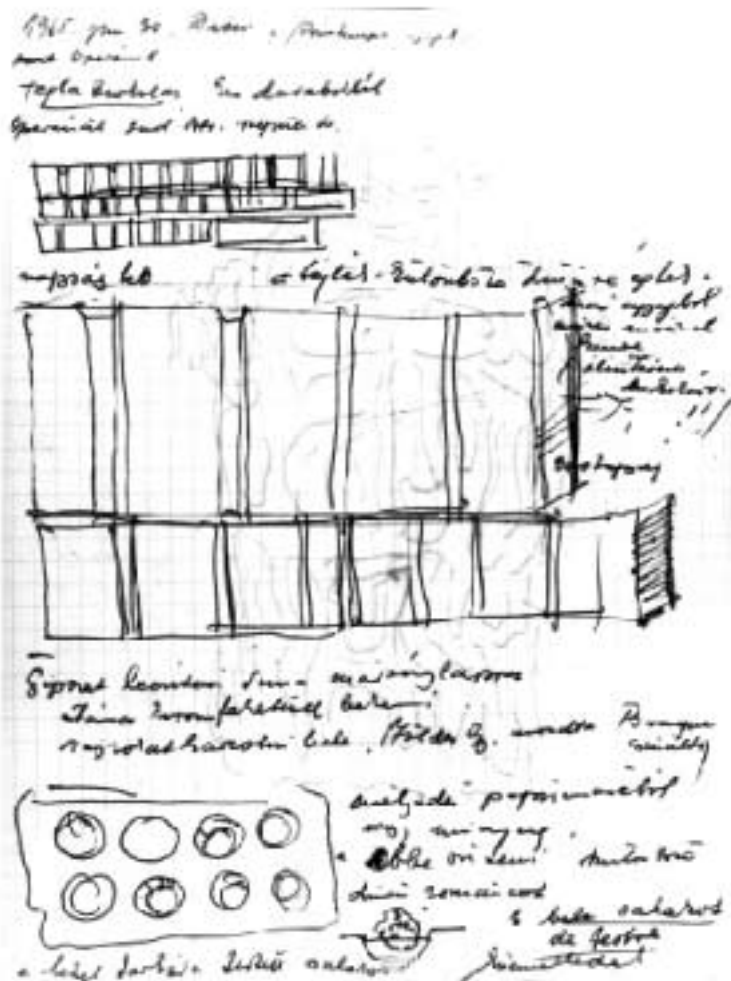
A Párizsban meggyökerezett magyar(országi) művészek közül, ahogyan a festészetben Hantai Simon, a szobrászatban a békéscsabai születésű Pátkai Ervin vívott ki magának az idő tájt magas fokú, államilag is díjazott elismerést. Tekintélyét ő is az anyaggal, különösen új, azideig plasztikai formálásra nemigen használt anyagokkal folytatott, rendkívül invenciózus kísérleteinek s az így létrehozott alkotásainak köszönhette. Örök nyugtalanságban égő, terveket, ötleteket ontó, az itthoni szobrászatra, plasztikai alakításra is jelentékenyen ható művész volt. Ilyennek is látta magát: „Az én szobrászatom folytonosan teremő állapot. Képzeletemben alakul ki a forma, nyitott szemmel is látom a szobrokat. Rengeteget csinállok, de százból alig ha egyet realizálok. Kezembe véve, hozzányúlva akármilyen tárgy számtalan gondolatot indít el, s azokból mindből szobrot építek.”²² Művészi hevületének jellemzésére a Szajna partjára vetődött békéscsabai honfitársa is elmondhatta magáról ugyanezt, jól tudván persze, hogy idehaza – ritka kivételtől eltekintve – az elgondolás, terv és a megvalósítás között mindig nagyobb az időbeli távolság, mint odakinn.



5. Győz a mézeskalács huszár, 1966/ Die Honigkuchenhusar siegt, 1966 / The Gingerbread Hussar Triumphs, 1966

A hatvanas évek közepén-végén különböző műanyagokkal, fémekkel, betonnal, cementtel folytatott plasztikai kísérleteket Pátka. Egymásra helyezett formákból (lapokból, elemekből) szerkesztett nagyméretű szobrait fel is állították, és készített tekintélyes méretű vázszerkezeteket, mozgatható elemekből álló, átalakítható szobrokat is. Ez utóbbiak között szerepelnek olyan kisebb méretű, kézhez simuló műanyag plasztikák, melyek több rétegű elemekből tevődnek össze, s ezen lapos elemek között mozgathatóságukkal, cseréjükkel különböző alakzatok hozhatók létre. Ilyen plasztikai bronzba öntve is készültek.²³

Pátka megragadó emberi-művészi egyénisége, kísérletező szenvedélye inspiráló hatással volt környezetére, városbéli honfitársára is. Hogy utóbbi szemléletét mennyire befolyásolta a plasztikai és a festészeti anyaggal egyaránt folytatott (eredményes) kísérletezés, azt néhány itthoni mesterről írt nyolcvanas évekbeli elemzése is tanúsítja. Nem csak Pátka Ervinről, a szobrászművészről írt méltatást, hanem többek között Barcsay Jenőről, Kohán Györgyről és Tóth Menyhérről



6. Lap a vázlatfüzetből / Blatt aus dem Skizzenbuch
Page from the notebook

gárdája, amely művészi szomját csillapítandó, a korszerűnek felismert hazai hagyományok mellett a nyugati, sorban elsőként a francia művészi jelenségekre irányította figyelmét. Schéner Mihálynak az a kivételes szerencse jutott osztályrészül, hogy módjában állt bele is helyezkedni a párizsi miliőbe, s nem csupán futó pillantást vetni a kint tapasztalt, s legtöbb kortársa elől még évekig elzárt (s kellően becsmért) művészi jelenségekre. A művész szerencsés módon kezünkbe került néhány megmaradt, megőrzött vázlat- és jegyzetfüzete – a bevezetőben utaltunk rá – rajzok, tervek, ötletek, töredékes kísértőszövegek formájában foglalatot ad a Schénert akkortájt, éveken át foglalkoztató művészi problémákról. Ismeretükben még azt az állítást is megkockáztatjuk, hogy – meglehetősen széles körben ismert későbbi tevékenysége ellenére – itthoni munkássága ebben a (hiányosan fennmaradt) anyagban s még néhány azóta részben publikált rajzfüzet lapjaiban gyökerezik.²⁵

Egy fiatalkori barátjával, a békéscsabai Új Auróra munkatársával folytatott interjúban a rajzról, rajzolásról mint a képzelet spontán megnyilatkozásáról beszél a művész: „Én a fantáziát éppúgy az alkotás domináns szférájának tekintem, mint a természetet. A fantázia területe határtalan. Soha nem látott területekre sodor. (...) Rendszerint este szoktam rajzolni, egyfolytában, órákig. (...) Ha az ember naponként működteti fantáziáját, az újabb és újabb, egyre meglepőbb variációkat terem. (...) A fantázia ilyen intenzívvé válása: az ember áldott állapota. Boldogsággal tölt el, a kielégültség érzésével. (...) Az, hogy miként keveredik a tudatosság és az ösztönösség ebben a teremtő, fantáziáló állapotban -, előttem titok.”²⁶

Párizsi és stockholmi vázlatfüzeteiben, azok 1964-ből, 1965-ből származó lapjain egy sajátos rajzi stílusra figyelhetünk fel. A vonalak szabadon, kötetlenül futnak a papíron, a pontosan meghatározható motívumot alig kitapinthatóan (11., 42.). Mint a vízbe dobott kő körül gyűrűző vízfodrok, amelyek szabályosságát újabb idegen test zavarja meg, úgy kígyóznak ezek a vonalak. S ismétlődnek a rajzok, tucatszámra, André Masson húszas évekbeli automatikus rajzaira emlékeztetően. Gaston Bachelard a fantáziának ezt a fajtáját, amely – a modern művészetben olyannyiszor ismétlődően – az „anyag” és „forma” közötti képződményeket hoz létre, az amorf és a rendezett állapot közti átmenetre való utalással, „mezomorf” képzeletnek nevezi. „A mezomorf álmodozás tárgyai csak nehezen öltik magukra formájukat, aztán elveszítik, elnehe-

is. Ezek az írárok még ha munkásságának jóval későbbi szakaszából valók is, magukon viselik párizsi éveiben kialakult s az itthoni közegben idegenszerűnek tűnő szemléletét.

Kohán György „színszerkesztését” például Soulages és Nicolas de Staël „festék-síkjaival” rokonítja, a kifejezetten kolorista Tóth Menyhért festészetében a plasztikus színfelrakás technikáját és – költői szavakkal – a színhatás, különösen a fehérek használatában megmutatkozó eredetiségét értékeli nagyra.²⁴ Tóth Menyhért jegyezte meg egy alkalommal hazai festőbarátjának, Illés Árpádnak a festményeit szemlélve, hogy „minden valamirevaló festő eljut egyszer a fehérhez”. Ez ugyanolyan mértékben – Schéner soraiból is kiolvashatóan – rá is érvényes volt. Ennek a „metaforikus fénynek” a jelenlétét mint ősforrást fedezi fel Hantai festészetében ’76-os kiállítási anyaga láttán a nemzetközi ismertségű műtörténész, a svéd Pontus Hulten, sőt az 1982-es Velencei Biennálén bemutatott festményeit méltató katalógusszöveg szerzője (Yves Michaud) is. Ez a megragadó, transzcendens fehérségű szín kel életre – a szemügyre vett miliónél maradvány – Schéner vándorösztöntől hajtott, Franciaországban megtelepedett honfitársa, a kolorista Bíró Antal egy-egy festményén is.

Fentebb azt a művészi, szellemi miliőt jártuk körbe, amely Schéner Mihályt – több ízben is – Párizsban fogadta, s az újdonság ízével állandó izgalomban tartotta. Tettük ezt korabeli, későbbi, sőt legújabb – elsősorban francia – források alapján. A művészi történések időpontját, a hatvanas évek elejét-közepét, a modern magyar művészet történetében sorsdöntőnek tarthatjuk. Az előző évtized kényszerű zsidóbadtsága után ezekben az években tér magához a szabad és korszerű művészi kifejezésre vágyó fiatalok



7. Sárga felületvariációk, 1965 / Gelbe Oberflächenvariationen, 1965 / Yellow Surface Variations, 1965

zülnek, mint a tészta” – idézi Bachelard-t a téma monográfusa, majd így folytatja: „Az anyag szerinti létezők közti képzeletről van szó, amely pallókon, átjárókon, összeillesztéseken vezet keresztül, az anyag, textúra, olajosság, vagy lágyság, merevség, vagy behatolhatóság különbözőségei között kanyarogva, a formák születésének legszélső pontján.”²⁷

Schéner töredékes vázlatfüzeteit lapozgatva elképesztő számú anyagmegjelölésre és rengeteg technikai megoldás jelzésére bukkanunk. Idézzük belőlük, ahogyan következnek: „hullámos papír”, „kóc és vatta bemázolva”, „dekli téglalapokra vagy farostra”; „színes papírokat ragasztani és aztán tépni különféleképpen és lazúrozni – poliészterezni a végén”; „csurgatásos zománccal”; „a csíkozottságot alkalmazva a feltépésnél szalagokban feltenni a formát, szeletekben”; „külön vászonszalagokat ragasztani a képre”; „vásznat ragasztani poliészterrel, a gyűrődéseket színesen különböző anyagokba mártani”; „papírmásé préselés göröngyösre, görcsösre”; „a belső tér üres, amint a papírcsákó hajtogatás”; „gipszet leönteni sima márványlapokra, utána koromfeketével bekenni, rajzokat karcolni bele”; „tojással bekenni a gipszet és úgy sütni, hogy itt-ott barnuljon a sárga” stb. stb. Nyilvánvaló a szűkebb és tágabb környezet inspiráló hatása, új megoldások keresése a végtelenségig (6.).

Egyszer csak 1965. ápr. 14-i keltezéssel egy szöveg következik, tetején a cím: Problematika (24.). Úgy tűnik, a művész a rázuhanó élmények, anyagkísérletek tömkelegében, ifjúsága mélyre süllyedt emlékeinek felidézésével, megpróbál rendet teremteni, használható alkotási rendszert kialakítani. Idézzük:

„Több felületen megkísérelni, elmondani egyazon fogalom, jelen esetben: az ember formavilágát, mely egyúttal habitusa és attitűdje is annak. Itt négy felület van meg; mint valóságban az epidermiszek, itt mint surface-ok fedik egymást. Itt kénytelen voltam, a festészet nyelvén szólva, felnyitni az egészet, és mint anatómus, annak idején Leonardo, feltárva, bon-

colva nézni- ez a feladat lényegét nézve és szemléltetve hasonlatos a vöröshagyma avagy a rózsabimbó konstrukciójához, melyet kettévágva – keresztmetszetében találom problematikám világát. Így láthatóvá válik, hogy a felületek miként fedik egymást, és a látható fedések egész rendszere. Természetesen a hagyma és a rózsabimbó, mint teremtetett élőlények, a természet álmvilágába tartoznak és nem a művészetébe. A művészetet mint az ember egy magas rendű kifejezésének állomását, az ember teremti a természettel szemben a valóság segítségével. A művészet ezzel tökéletességre törekszik és ezt a 'szép' élményével éri el, midőn formát ad és rendszert teremt a formák között. Rendszerek és formák ugyan vannak a természetben, a természet naiv, tehát isteni állapotában, – de a művészet számára ez az ősalápot a rendszerek és formák matériájának ősalápota. A művész ettől távolodik, midőn ezek segítségével nem újjáteremti, hanem kieszközli egy ember által belátható, megérthető, közölhető rend állapotát, melynek állománya a mű értéke, a szép megértése az esztétika. Ezzel Istent közelíti az ember."

„A felületekről vallott nézeteim nem újkeletűek – vallja Schéner –, már 17 éves koromban a gimnáziumban foglalkoztam e téren. Itt fedő és fedett felületekről beszéltem. A Neo-Banditizmus című kézzel írott füzetben (Székely Lajos, most szegedi egyetemi tanár, Dér Endre, író, a szegedi írószövetség titkára stb. mint békéscsabai diáktársaimmal egy költészeti, írói és festészeti avantgarde), hetykélkedő és lázadó hangú füzetben jegyeztük le akkori diákos, de nem alaptalan élményünket. Én azóta is vallom a nézeteimet és hitelt adok azoknak későbbi munkáim és gyötrődéseim alapján."

A művészen a hosszabb-rövidebb párizsi tartózkodás élményei (ezt bárki jól tudja, aki odakinn a személyes kapcsolatok ellenére magányra ítéltetett, s akit valami megmagyarázhatatlan tanulmányvágy fűtött) lelke legmélyebb rétegeit bolygatták meg, miközben kénytelen volt tapasztalni, hogy a kortárs művészi törekvések mennyire egybevágnak ifjúkora ösztönös tapasztalataival és meggyőződésével. A matieristák – akik közé ezúttal Kemény Zoltánt is sorolhatjuk – lényegében ugyanezt vallották, csak kiterjedtebb tudományossággal fogalmazták meg szemléletüket, s nem is mindig az emberközeli növényi világot véve példának. „Mert az anyag – írja Florence de Mèredieu – mint forma-, textúra-, struktúra-világ fedi fel magát, hálózatok, rizómák, szövetek, fonálkeresztek világa. Forma az, de eltakarva, mikroszkopikus szinten artikulálva. Ez a szint a kavics, a homokszem, a színes részecske, a sejt és az atom szintje. Az anyagnak ez a világa falat von titkai, hálózatai elé; a művészen türelemmel kell azt tanulmányoznia és betűzgetnie.”²⁸

Schéner „fedő-fedett” szemlélete – rajzait, a csapongó képzelet szeszélyes játékát követve – két külön szférában hat és fejt ki működését: fizikai és lelki síkon. Az előbbi nyomai rögzítettek, az utóbbira a rajzok jellegéből („automatikus”), a fel-felbukkanó témákból, motívumokból következtethetünk. A „fedő-fedett” szemléletre építő rajzi gondolkodás hovatovább a korábbiaknál plasztikusabb megoldásokra, sőt kinetikus szerkezetekre is kiterjed. Ilyen bejegyzésekkel találkozunk: „női akt szobor két lemezből hajlítva, forrasztva”; „síremlék tervem (három kalap), variáció (három kalap, felső az Úr felé a kérés és fohász jele)” (mellette a vázlat); „kalaphintó gép, föl-le” (egymásba illeszkedő kalapformák); „kalapépítő gép, szétnyílás, rugalmas”; „pukkasztó gép, levegőfúvó dobbal” (triviális utalással az emberi test működésére); „kalapszeletelő gép”; „akt rézdróttal (köteg), gerezdekre, rétegesen mint a hagyma” stb. A felsorolt szerkezetek egyszerűen a „dekadens gépek, movement”-ok megjelöléssel vannak ellátva.

Vannak aztán „kerámia” címszó alatt tárgytervek is, tucatszámra, amelyek szokatlan, de lágyan hajló körvonalaikkal tűnnek ki. De vannak itt ugyancsak tucatszámra menően határozott vezetésű vonalrajzok is, meghatározhatatlan rendeltetésű eszközök, tárgyak, ipari formák, egymáshoz, egymásra illeszkedő lapokból, hengerekből, üregekből, hajlított felületekből, baromfiak, négylábú háziállatok, emberi figurák ipari formaszerű külsővel.

Valamennyi között a legkülönösebb és a „fedő-fedett” szemléletet egészen eredeti módon közvetítő szerkezet, az „introspektákulum (intromatic képek – befelé néző képek)” elnevezésű hosszanti szekrényfésűs terve. Olyan felépítésű, mint egy szárnyasoltár: van egy elülső oldala, valóban „fedő felület”-nek nevezett, ebben két sorban „lyukak nézésre”, s van egy belső, hátsó oldala, a „fedett felület” („üvegablak”, „csúf mozgó fejek” a külső lyukakhoz illeszkedően, két sorban), s a két nyitható-csukható ajtószárny belső oldala tükrökkel van fedve. (Képzeljük el ez utóbbit, de akár a „síremlék terv”-et fogantatásuk évében, 1965-ben kivitelezve és felállítva valamelyik tisztességes budapesti galériában! A „Síremlék” megfelelő méretben köztéren is megállta volna a helyét: „mindennapi” tárgy, „szériadarab”, monumentális méretben, emelkedett jelentést hordozóan – a pop-artnak akkor még a híre sem igen hatolt el idáig...) ²⁹ (43.)

De milyen témák, motívumok bukkannak fel a foszladozó füzetlapokon, s milyen lelki rétegeit bolygatják meg az automatikus rajzzal képzeletét tágitó művészen? Olyan témák, mint a „Madonna”, az „Utolsó vacsora”, a „Modern Golgota”, a „Vanitatum vanitas” még akár a hagyományos ikonográfia keretébe is beilleszthetők, de egy múmiakoporsó („deszkaládák, vászon kihajtva”) képét felidéző rajz már kevésbé. A „Nő”, „Gyermek”, „Emberpár”, „Anyaság” újra és újra ismétlődő, lázas gyorsaságú vonalrajzai a művész lankadatlan formavágyára mutatnak. Kétségtelen az is, hogy ez a forma utáni vágy nem valamiféle civilizációs sémára irányul. Mint ahogyan nem egyszerűen az olcsó vásári holmi képeként tűnnek fel váratlanul a rajzok között a „mézeskalács babák” (46.), majd immár határozott vonásokkal meghúzva, a tulipános tükrök. A mézeskalácséhoz, a mézeskalács bábuhoz tudvalevően ősidők óta rituális szokások fűződnek, amelyek a méz gyógyító



8. Fedő és fedett, 1966 / Deckendes und Gedecktes, 1966 / Covered and Covering, 1966



9. Lap a vázlatfüzetből /Blatt aus dem Skizzenbuch
Page from the notebook

van szó, a „huszárok” témáról, amelyet elsőként festményben dolgozott fel, ezzel a címmel: A huszárok elesnek. (33.) (A vázlatfüzetben Abattage des hussards címmel szerepel.) (32.) A francia könnyűlovasság intézményéről tudni való ugyanis, hogy megalapítása Bercsényi László (1708-1778) francia marsall nevéhez fűződik, aki Bercsényi Miklós fiaként 1720-ban a hazájukból elmenekülni kényszerült kuruc vitézekből szervezte meg – magyar mintára – a nagy jövőjű huszárezredet. (Első egyenruhájuk olyan volt, mint Thököly kurucáié: kócsagtollas prémes kucsma, mente, sujtásos dolmány, rövidszárú csizma.)³² (31.)

A „huszárok” téma festményként is több éven át foglalkoztatta a művészt. Ismeretes egy 1966-ra datált festménye, amely még magán viseli a (kortárs) francia absztrakt festészet egy-egy vonulatának (konstruktív jellegű) vonásait, szerkezeti sémáját. Ezeket a reminiscenciákat azonban már áttöri, átszővi a címadó téma rajzi, festői jelentkezése. Ez utóbbira mutat egy-egy már-már figurális motívum (színforma) beiktatása a geometrikusan tagolt szerkezetbe, s főképpen a kép felső szélén végighúzóódó, függélyes sorokba rendezett foltegyüttes, amelyből bal oldalon valóban egy emberi figura bontakozik ki, teljes hosszában. (30.)

A néhány évvel későbbi, 1969-ben készült A huszárok elesnek (Abattage des hussards) technikailag már más jellegű, magán viseli a tapogatózó anyagkezelés leplezetlen nyomait, ami jelen összefüggésben a magyar népművészetből ismert eljárás reminiscenciájának, ha nem tudatos alkalmazásának tulajdonítható. A művész ugyanis a figurákat a festékanyagba karcolta, a vonások mentén itt-ott elő is tűnik a valkid alap. Ezek a figurákat közrefogó vonalkarcok a képet szerkezetileg is tagolják: konstruktív keretbe fogják a két groteszk helyzetű s egyszersmind a (legnagyobb felületet látatóan) corpusszerűen kitárt karú kiterített figurát. A színfoltokkal, gyengéden meghúzott ecsetvonásokkal a téma kötöttsége ellenére szabadon bánik a művész: azok hol igazodnak a vonalszerkezethez, hol egy kötetlen színekompozíció elemeiként funkcionálnak. A téma egy másik feldolgozásán (Huszárok elesnek a csatában, 1968), a karcolásos technikát lágy, felhőszerű színkezeléssel párosított („lettrista”) festményen a csatajelenet áldozatainak a száma is olvasható.³³

erejével és a bábu kultikus jelentőségével függnek össze. Erről ősi leletek, magyar középkori okiratok, a kézműipar története (mézeskalács-formák) egyaránt tanúskodnak.³⁰ Ezzel érkezünk el a „fedő-fedett” szemlélet (automatikus) rajzok, tervek, vázlatok, töredékszövegek során kialakult egyetemes jelentéséhez. Schéner örökmozgó kezével ösztönösen archetipikus képzeteket, formákat keresett, míg végül rátalált a „titokra”. A „titoknak” ez a megelégedése – bármennyire paradoxnak tűnik – igencsak emlékeztet a tudósként a művészi létet is vállaló Hamvas Béla „ősképlátásának” végső pontjára, ahová az őskultúrák emlékeinek folyamatos faggatása során érkezett el. Ezek az őskultúrák – Hamvas Béla álláspontja szerint – még hiánytalanul képviselik azt az (ős)hagyományt, amely „az ember és a transzcendens világ között levő kapcsolat folytonosságának fenntartásán, az emberiség isteni eredetének tudatán és az isten hasonlóságnak mint az emberi sors egyetlen feladatának megőrzésén alapszik”.³¹

Hamvas a népi kultúra, a szellemi és a tárgyi néprajz emlékeit „egy ősi világ kultúrája”, az (ős)hagyomány fennmaradt, megőrzött töredékeinek tartja. Schéner művészetében a szellemi és tárgyi néprajz emlékeinek megbecsülése – nem csak rajzaira, hanem egész munkásságára kiterjedően – az egyetemes magyar kultúra és történelem iránti mély vonzalommal párosul. Ezt fejezte ki egy alkalommal azzal a szerzőnek tett kijelentésével, amelynek értelmében „nemcsak nyelvében él a nemzet, hanem tartalmában és formájában is”.

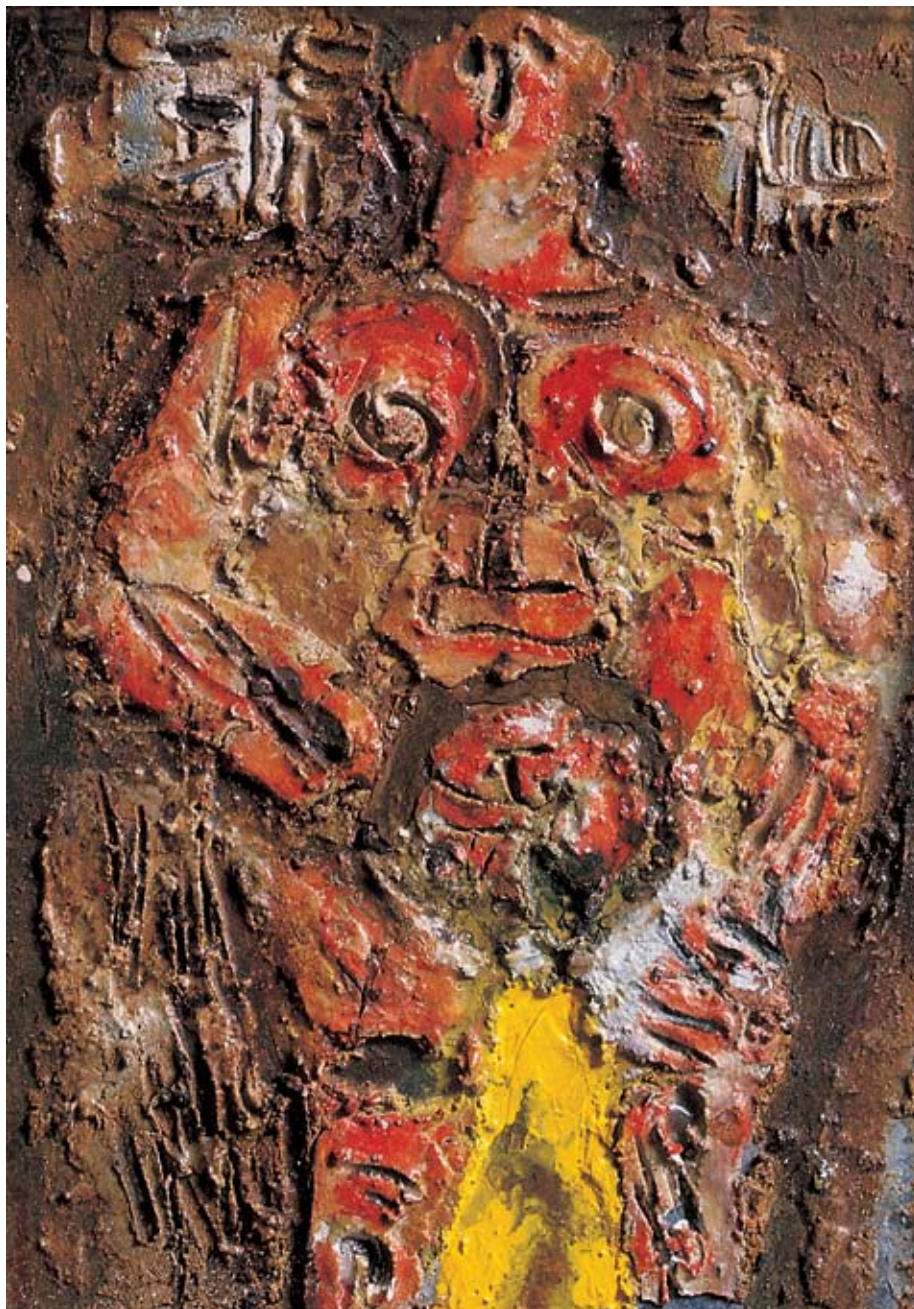
Kinti utazásai közben rögzített képötletei, vázlatai között van egy tucatnyi, ugyanarra a témára, amelynek az a különleges érdekessége, hogy közismerten magyar történelmi jellege ellenére – már kevésbé tudottan – francia (had)történelmi vonatkozása is van. A schéneri művészet egyik toposzáról

A fentiek után a hatvanas évek (fennmaradt) képvázlataiból, a szövegszerűen rögzített anyaghasználati módzatokból s a részlegesen publikált rajzsorozatokból kiolvashatóan önként kínálkozik a megállapítás: Schéner művészete a hovatovább nemzeti tartalmat nyert, ezzel telített archetipikus képzetekben, ősfarmákban gyökerezik. Még ha valóban kísérlet jellegű dokumentumértéket tulajdonítunk is a jelzett anyag egy részének, egészében ezt a belső és egyszersmind kézzelfogható folyamatot érzékelteti. Ez a szerepe az automatikus rajznak, az általa kitapintott, sejtetően láthatóvá tett motívumoknak és témáknak s különösképpen a különböző anyagokkal, megoldásokkal folytatott kísérleteknek. Ezek – most már bízvást állítható – nem csak egy tárgyasulási, konkretizálódási folyamat figyelmet érdemlő töredékei, hanem egy szerves és szerteágazó folyamat önálló eredményei, elfoglalván ezzel helyüket a művész oeuvre-jében. Ennek kiterjedtebb láttatása érdekében volt szükséges felvázolni a korabeli anyagkultusz nyugat-európai hátterét, ennek korabeli és újabb, idehaza eleddig jobbra figyelmen kívül hagyott, kifejezetten történeti szempontú megbecsültségét, amely az egyetemes magyar kultúra értékeinek számbavétele miatt sem mellőzhető. Ennek érdekében kíséreljük meg lehetőségeink szerint, most már magukat a fennmaradt műveket, elsősorban festményeket közelebbről szemügyre venni.

Schéner egyik (1965-ös) vázlatfüzete élére mottóként az alábbi két (feltehetően Camus-tól származó) idézetet írta: „Művészet és semmi más, csak a művészet – csupán a művészet ment meg, nehogy meghaljunk az igazságtól.” – „Alkotni annyit tesz, mint formát adni saját végzetünknek.”³⁴ A művészetnek ezzel a magas fokú, etikai értelmezésével közelíthető meg az alkotó, teremtő kéznek az a glorifikálása, amelyről hatvanas évekbeli rajzsorozata és néhány ismert festménye tanúskodik.

A sorozat – további lapokkal kiegészítve – legújabbban önálló kötetben is megjelent „Kézkivirágzások” címmel. A rajzokhoz a művész – immár társszerző mellőzésével – maga fűz szöveget, költői prózát. Az ő „olvasatai” különbözhetnek bárki más olvasatától, egy azonban bizonyos: a művész a kezét az alkotó gondolat rögzítőjeként értelmezi, s „a természetből kiinduló” első változatára nem ok nélkül a párizsi jegyzetfüzetben, az ősfarmákat kutató automatikus rajzok és a különböző anyagok használatát rögzítő feljegyzések között bukkanhatunk.

Az alkotó gondolat a „fedő-fedett” jelképes értelmét tekintve nem egyszer olyannyira burkoltan nyilatkozik meg, hogy a (bekarcolt) vonalak és színformák összefüggéséből adódóan az „elfedettség” szándékoltága nyilvánvalónak tűnik. Adott esetben a „szakrálisként” értelmezhető jelenet titokzatossá tétele is indokolhatja az „elfedés” gesztusát. A motívumok jelzésértéke – nem látványszerű jelenetről lévén szó – hozzátartozik a mitikus képzet felkeltéséhez. A színfelületek, a tört vonalú és ívelt alakzatok síkszerűsége eleve archaikus atmoszférát teremt. Ennek érzékeléséhez persze el kell szakadnunk az any-



10. Akt, 1965/Akt, 1965 / Nude, 1965



11. Lap a vázlatfüzetből/ Blatt aus dem Skizzenbuch
Page from the sketchbook

Ha ezen az úgynevezett retinális diszparáció jelenségét értjük („ugyanazon tárgy képei között fennálló különbség”),³⁷ nyilvánvaló a háromdimenziós leképezés, ábrázolás egyoldalúsága, elméletileg szabad az út bármiféle „megjelenítés”, sőt bizonyos megszorításokkal a hagyományos „forma” értelmezés elvetése előtt is. Hamvas Béla meg azt írja a harmincas években a Willendorfi Vénuszról, hogy a női léleknek ezen „metafizikai koncepciójú, vallásosan csúf” megjelenítése mellett Praxitelész Knidoszi Afroditéjének „vallásosan szép alakja” elhomályosodik.³⁸ Hamvas Béla nem volt manuálisan képzett művész (nota bene „A képzeletbeli múzeum” szerzője, André Malraux sem volt az), de mint a művészet legrejtettebb indítékai iránt érzékeny kultúrbölcselet – számos méltó külföldi kortársához hasonlóan – őt is megérintette az ősművészetek ellenállhatatlan, mágikus varázsa. Nem hagyhatjuk említés nélkül, hogy Jean Dubuffet-t, az „art brut” nagy hatású megteremtőjét a negyvenes években a mindenfajta civilizációs előképtől való megszabadulás vágya vezette el korszakos jelentőségű matierista sorozatainak megalkotásához.

Schénernek ismeretes egy 1965-ben készült Akt című, kisméretű olajfestménye (10.), amely a hozzákészült vázlatokkal (9.) valóban „őskép” benyomását kelti. Rögzíti a tervezett kép (ahogyan ma látható is) megfelelő keretbe helyezését is. A vázlat mellett név szerint említi (másutt is) Rouault nevét, akinek a nyomor sanyargatta Nőről alkotott szemléletét akár ismerhette is.³⁹ Akkoriban idehaza a „színes pépként” emlegetett, valójában a dűsan felvitt festékanyag gazdag színhatású, plasztikus kezeléséről a művész kinnlétekor személyesen győződhetett meg. Rouault kései képeinek fakturális izgalma tökéletesen egybe is vágott az archetipikus megjelenítést az anyagkezelés nyersségével s amellet vibráló festőiséggel érzékelhető magyar művész ekkori törekvéseivel.

agelvűen értelmezett „izmusok” dogmatikus szemléletétől. Az egyszerűen „Konstrukció” című 1967-es keltezésű festmény hármass motívuma egy ilyen szakrális jelenet rögzítésére mutat: a két szélső figura („bálvány”) közötti, íves lezárású motívum azonosíthatósága meglehetősen kétséges („kapu”? „trónoló figura”?), de a jelenet ünnepélyessége aligha vitatható.³⁵ (15.)

A másik ide vonható festmény, a Structura humana (1967) jelzésszerű motívumai is archaikus képzeteket sugallnak. A karcolásos technikával készült, már-már monokróm, homokszínű festmény vonalas szerkezetének ez időből származó előzményei a művész automatikus rajzai között lelhetők fel, egy helyütt szöveg szerinti utalással („deszkaládák, vászon kihajtva”). (16.)

Az időtlenséget sugalló egyiptomi művészet ismert kultikus tárgyát, a múmiakoporsót a művész írásaiban is archetipikus képként említi. A motívumegyüttes – láthatóan – nem egyszerűen egy ritmikus tagoltságú motívumsor, hanem ... egy halotti kultusz jelenetsora, amelynek – alulról felfelé haladva – a felnyitott kétrészes koporsó csupán egyik, sorban utolsó, vizuálisan hangsúlyozott eleme. Ezzel a szemléletével Schéner Mihály a modern magyar művészetnek azzal a vonulatával tart rokonságot, amely a művészetet, a mitológiák látványos jeleneinek megfestésével szemben, ezoterikus értelmű archaikus, egzisztenciális képzetek kifejezésére tartja alkalmasnak. Ez a vonulat Csontváry festészetével veszi kezdetét, aki a baalbeki „nagy motívumot” megörökítő monumentális vásznán egy kozmikus értelmű kultikus „eseménybe” avatja be az ilyesmire fogékony szemlélőt, hasonlóképpen – ha más stílári eszközökkel megoldottan is – rejtett, „fedett” módon.³⁶

Schéner vázlatfüzetbeli rajzai nagy részére az „automatikus” megjelölést alkalmaztuk. Valóban azok is archaikus képzeteket keltő, vizuálisan kitapintható, forma-előtti megjelenésükkel. Egyik festményének maga is ezt a címet adta: Fej-archeformák (1969). De fejformát mutat az a festménye is, amely ezt az általa adott címet viseli: „Diszparáció” (1966) (19.).

Több ízben szó esett már a művész „fedő-fedett” elméletéről és a karcolásos technikáról, amelyet olyannyira csábító spanyolozott népművészeti tárgyak hatásával összefüggésbe hozni. Valójában a „fedő-fedett” elmélet mint a természetben megmutatkozó szerkezeti jelenség és a karctechnika mint manuális beavatkozás között szoros kapcsolat áll fenn. A művész „nem tesz mást”, mint az anyag külső felülete, héja, burka alá hatol, hogy ezáltal tegye láthatóvá az alatta rejtőző s a felszíni megjelenéstől merőben különböző alakot, alakzatot. Ezt implicálja a művész legtöbbször erőteljes gesztusát festményein, mit sem gondolva azzal, hogy a karcolás nyomán megsérül a festékanyag (késtapasz), amelynek hiányosságait (akár a gyengéd „kijavítás” szándékával, akár a rétegekben gondolkodásból eredően) egy-egy mozdulattal olykor el is tünteti.⁴⁰ Hogy ez mennyire így van, azt számos későbbi festménye is mutatja, azok, amelyeken az alakok, motívumok közti felületet („negatív teret”), mintegy kitakarva, utólag fedi el festékanyaggal (Mézes babák, 1964; Mézeskalács bábok, 1965; Égen-földön kerestelek, Debrecenben megeltelek, 1970). (45., 47.)

A fentebb elmondottakkal sikerült meglehetősen érzékeltetni azt a belső indíttatásból, pszichikai ráhangoltságból és anyagkezelésből egyaránt eredő folyamatot, amelynek az archaikus alakzatok, „archeformák” létrejöttüket köszönhetik. Nem volt, nem lehetett ennek logikus, racionális építettségű menete, a festői képzelet és az éppen kezügybe kerülő anyag újabb és újabb megoldásokkal lephette meg magát a művészt is. Olyannyira, hogy még a „mezomorf” képzelet és az anyag (matériau) „együttműködése” is a szó szoros értelmében tetten érhető. A Sárga felületvariációkon (1965, olaj, szurok, farost) megjelenik egy bizonytalan eredetű tárgy lenyomata, fel-felsejlik egy-egy figurális motívum kialakulatlan elő-

képe. Az anyag, így a megszilárdulása után is a cseppfolyósság benyomását keltő szurok vagy kátrány, a másként viselkedő olajfesték, egy-két helyen egy kerek tárgynak a „forma” hiányát jelző lenyomatával valóban még csak sejtetheti a „formát”, amely azonban nem az archaikus megjelenítés felé látszik majd elmozdulni.⁴¹ (7.)

A festői „mezomorf” képzelet játéka a Folt és struktúra és az Ákombákom (mindkettő: 1965), amely, mindkét festmény, az „arche-forma” keresését az anyag „forma” előtti állapotával, sőt a diszparáció jelenségével egyeztetni össze. (37.) A késtapaszból alakított, (a diszparációt érzékeltetően) karcolt vonásokkal tagolt foltok, struktúrák a téma, koncepció megoldásának szemléltető példái is lehetnek. A három-három alak(zat) roncsolt, tépett, szaggatott széleivel a



12. Gyűrt és csurgatott, 1965 / Geknittertes un Rinnendes, 1965
Creased and Dripped, 1965

tagolatlan anyagból való (erőszakos) kiszakíttóság benyomását kelti, a belekarcolt vonalak az itt-ott már érzékelhető forma előrejelzései. Az ugyancsak tagolatlan, egynemű háttér az eredeti anyag rostos szerkezetére utal, arra a „szerves” anyagra, amelytől színben, megjelenésben élesen elválva az alakzatok megkezdték önálló, külön létüket, érzékeltetve már (ettől idolszerű megjelenésűek) a foltok, struktúrák egymáshoz kapcsolódó lehetőségét is. A Három figura (1965) alakzatai már nem is idolszerűek, karcolt vonalakkal szabdaltságot idézőek a javából, amelyek egymás közti közeit nyers zsákvázon foglalja el! A művész szándékához aligha fér kétség: a három figura az egynemű „fedő” réteg alól „nyersen” lép elő, kitakarva, barbár küllemű arche-formaként.⁴² (3.)

A roncsolt, tépett, szaggatott felület, egymás mellé, egymásra ragasztott (mű)anyagfoszlányokból összerakva, önmagában is elégséges lehet a „fedő-fedett” problémakör rendkívül egyszerűnek tűnő s mégis megragadó hatású érzékeltetésére.⁴³ A farostlemezre felragasztott, barnára, mélyvörösre külön-külön lefestett anyagdarabok vonalas és egyszersmind plasztikus felületet alkotnak. Nem a szerves vagy szervetlen struktúra megjelenítése volt a művész szándéka, hanem a színnel egységesen grisaille-szerűen kezelt új anyag rendezett „formát” mellőző lehetőségeinek kitapintása, egy több évtizede érlelődő, tudat alá szorult elgondolás realizálása. Ez a felület azonban csak első szempillantásra rendezetlen, van több alulról kibúvó, meg-megvillanó központja, az egy-egy arche-formát sejtető kettős réteg pedig egy további alsó réteghez, magához a fehér alaphoz simul. Semmi meglepő nincsen ebben a „mezomorf” játékban: a fentebb tárgyalt festményeken az arche-formák roncsolt, tépett, szaggatott felületfoszlányokon jelennek meg...

A papírtépések alkalmazásában a hatvanas évek derekán a század művészete már régóta túl volt Hans Arp század eleji, a véletlenre bízott (esztétikus hatású) kísérletein, meg a többin is, mi több: Schéner ilyen jellegű munkái merőben különböznek az ötvenes évekbeli „plakáttépők” (affichistes), mint Robert Hains és Jacques de la Villeglé munkáitól. Az 1967-ben készült Konfluenciák (confluence (fr.): összefolyás; egyesülés) újfent a „fedő-fedett” téma megközelítése, a korábbiaktól különböző megoldása. Összhatásában a francia „lírai absztrakció” egy-egy neves képviselőjének (így pl. Jean Bazaine-nek) korabeli festményeit idézheti emlékezetbe. Ezt az összbenyomást Schéner festett anyagdarabok, papírtépések farostra való felragasztásával éri el. E plasztikus rétegek széleit, mindegyikét még külön-külön is lefestette, s ezek a fehér szélek a plasztikus rétegek üres (fehér, szürke) közeivel – ellentmondásosan – egy plasztikus „lírai absztrakt” festmény benyomását keltik! Az anyagkultusz – mondhatjuk – „lírai absztrakciót” mímelő megnyilatkozása a kép, de mint a „fedő-fedett” gondolat egyik realizálása, a barna-vörösesbarna felső réteggel és az alulról előtűnő, kivilágló „fedett” réteggel, az anyagkultuszon és a különben is mímelt „lírai absztrakt” megjelenésen túlmutató, a fény rejtett, metaforikus jelenlétére utaló jelentést hordoz.⁴⁴ Sőt hozzátehetjük, a festmény címére utalva, a kép egy olyan kísérletet látszik demonstrálni, amelynek eredményeként a „fedő” és a „fedett” felület (az „alak” és a „háttér”) közötti mélységkülönbség eltűnik, a kettő egyetlen fénnyel szabdaltsággal jelentkezik. (2.)

Van néhány festménye Schénernek, amely töről metszett matierista alkotás. A szokatlan, közönséges, durva anyagok használatában ezekben ment a legmesszebbre, s ezeken rugaszkodik el leginkább a „fedő-fedett” gondolattól. A matierizmus megjelölés itt mindössze az anyaghasználatra vonatkozik. Integrálásuk, mondhatnánk így: a „mezomorf” képzelet működése, az anyag „forma” előtti állapotának jelenléte a személyiség, az egyéni karakter nyomait viseli magán. Hozzátehetjük, hogy a hatvanas évek közepén ismereteink szerint nem volt magyar művész idehaza, aki a közönséges anyagokat személyessége ilyen mérvű bevetésével kezelte, kezelni merészelt volna. Elsősorban a művész olyan alkotásaira gondoltunk, mint a Gyűrt és csurgatott (1965), a Gyűrt és csurgatott, Vénusszal (1965-66), valamint a Lineáris és csurgatott (1968).⁴⁵ (12., 1., 14.)

Lehetetlen nem érzékelni, hogy mindhárom esetben a közönséges anyagokból, anyagtörmelékekből, anyagszilánkokból (gyűrt vászon, faroshulladék, léc, műanyag szalag, szurok) integrált művek nem egyszerűen a „forma” előtti állapot fizikai szinten megmutatkozó jellegére, hanem annak, anyagvoltának belső lényegére is vonatkoztathatók. Természetesen a kettő közötti ilyen összefüggés nem szükségszerű és nem is általános, Schéner értelmezésében azonban így jelentkezik. A művész egy későbbi megjegyzésében „belső állapota föltárásához”, „egy koldus sebeinek mutogatásához” hasonlítja a stílusán ilyen jellegű, erőteljesen matierista munkára ösztönző belső készletet. Tény viszont, hogy a XX. század egyetemes művészete a dadaizmussal és a szürrealizmussal kezdődően, s különösen az ötvenes-hatvanas években élt ezzel a forma – úgy is mondhatjuk – „dekonstrukcióját” tükröző, gyakran megrendítő hatású készlettel.⁴⁶ A művész részéről ellenben akár „tagadó”, „védekező” gesztusként is értelmezhető az az eljárása, ahogyan a három, csurgatott szurokból kialakított (még cseppfolyós) alakzatba három színes falécet nyomott, illesztett bele, az egyiket középtájon műanyag szalaggal még át is ragasztva (Lineáris és csurgatott).

Különleges megoldású a Gyűrt és csurgatott párdarabja, a Gyűrt és csurgatott, Vénusszal. A nagyjából ovális körvonalú gyűrt vászon színeit gyengéd vörös és (zöldes)sárga uralja, s a szurokfeketéből – annak színében, anyagában, megformáltságában szöges ellentétként – egy szenvtelen arcú, hófehér „Vénusz” figura „lép elő” (oda van függesztve), népi tucatáru fából, ágyékrészén levelek közé fogott rózsát viselő valódi késztermék (ready-made). Az assemblage stílusán

sajátos egyvelege a gátlás nélküli anyaghasználatnak és a vásári késztermék beiktatásával egy népies ízű pop-artnak, amely egészében – értelmezhetjük az együttest bárhogyan – nem nélkülözi az erotikus felhangokat sem. Mindenképpen a szabályos megformáltságú és tagoltságú, kötetlen téri helyzetű fabábu uralja az assemblage-t a szeszélyesen gyúrt anyag nyugtalanságával és a szurok éjsötét feketeségével szemben, amelyet legfeljebb a meggyúrt vászon gyengéd színei ellensúlyoznak.

Ez utóbbi munkáival Schéner – nem indokolatlan, divatjamúlt képzelgés – a fény, a színek birodalmának ellenpólusával érintkezett, a szó szoros értelmében, művészi énje teljes bevetésével. Nem „egy koldus sebeinek mutogatásáról” volt szó (ezt legfeljebb a szóban forgó korszakon való túllépés mondathatta vele), „aki ül az utca sarkán és fölgyúri a kabátja ujját vagy a nadrágját, szinte dicsekedve a sebeivel” – ahogyan később írta. Valójában – mondhatni, s ez a megállapítása méltányosabb – leszállt „saját lelke, énje legmélyébe”, rálelt, képletesen szólva, a Sötétség, a Semmi, a Nem-Lét birodalmára, egy önkéntelen gesztussal, világosan leolvashatóan, védekezve is annak fenyegető örvénye ellen. Ilyen értelemben a Gyúrt és csurgatott, Vénusszal már a holtponton való túllendülés állapotára, esélyeire enged következtetni, s teszi, tette mindezt az anyag- és színhasználatban rejlő képzetek felszabadításával.⁴⁷

Mindezzel ki is merült volna az az inspiratív erő, amelyet meg-megisméltelt nyugat-európai és amerikai (1971) tartózkodásai jelentettek a művésznak? Korántsem. Több ízben utaltunk arra, hogy későbbi munkássága – ha mégoly rejtetten is – magán viseli a külföldi utazásai során ért benyomások, hatások, baráti érintkezések nyomait. Kijelentései és vázlatfüzetei tanúsága szerint Párizsban és Stockholmban ébredt fel benne váratlanul az érdeklődés a magyar népművészet formakincsének művészileg kiaknázható motívumai iránt. Esett szó a párizsi vázlatfüzetében rögzített témák közül a „mézeskalács babák”-ról, valamint a „huszárok”-ról, ez utóbbinak – mint közös magyar-francia érdekeltségű témának – követtük is, részben, festménnyé alakulása fázisait.

A „mézeskalács babák”-ról a korábbiak ismeretében megállapítható, hogy anyagát és a nagy garral folyt nyugati kísérletezéseket tekintetbe véve, Schéner egyetlen ötlettel hazai és egyetemes művészeti szempontból különlegesnek mond-



13. Szúrt, vágott, csurgatott és tépett, 1966–95
Gestochenes, geschnittenes, geronnentes und gerissenenes, 1966–95
Pierced, Cut, Dripped and Torn, 1966–95

ható leleményre tett szert. Ő volt az, aki – Féja Géza szavaival – „a mézes bábu művészi használhatóságát felfedezte”.⁴⁸ Ezt a kézműves készterméket mind alapanyagánál, mind annak integrált alkalmazásánál fogva (hadd hangsúlyozzuk még egyszer) népi, nemzeti (történelmi), nemzetközi értelemben egyaránt megilleti az arche megjelölés. Alapanyagának bármiféle feltűnősködést kerülő módon ott a helye a hatvanas évek művészetének új anyagai között. Nem meztelen megjelenésében mutatja fel Schéner ezt az új anyagot, mint a zsír révén elhíresült Beuys, hanem természetes, ősi és mai alkalmazottságában. Az már ugyancsak Schéner leleménye, ahogyan ebből az új anyagból adódó formai, műfaji lehetőségeket a későbbiek során, nem kisebb tehetséggel a népi és az egyetemes művészet toposzait érintve, kiaknázza.⁴⁹

Más alkalommal egy olyan alkotási folyamat követhető nyomon, amelynek során avagy annak végső pontjaként a Burri-Dubuffet érintkezést mutató ősképszerű, archaikus figurák, megőrizve a formátlan „anyagból” való kiválás foszlányszerű jellegét, huszárokká vedlenek át (Papírhuszárok, 1967).⁵⁰ (35.) A „huszárok”-hoz hasonlóan témakörébe vonja – újabb hazai, népi indíttatású motívumként – a „pásztornépet” is. Pásztornép című festményénél (1968) már azt is nehéz eldönteni, vajon a karcolásos technikát kinti ösztönzésre alkalmazza-e, vagy a spanyolozással készült pásztormunkákat vette-e alapul.⁵¹ A festmény szerkezete, tagoltsága mindenképpen nyugati festői gondolkodásra vall. Az alakegyüttest egyetlen hosszanti kompozícióba fogja össze. Ennek geometrikus egységekre tagolt alsó szintje színeivel, alakzataival szervesen kapcsolódik a tagoltabb, mozgékonyt sugalló felső színmezőhöz. Ezt koronázza meg a késő egyiptomi szobrászatból, és a motívumismétlődés minőségi jellegét hangsúlyozó kortárs külföldi festészetből is ismert megoldás mintájára a „pásztornép” kalapos fej-sora.⁵² (44.) Az egyes figurákat ugyanis a művész, tömörszerűségük hangsúlyozásával, hol szembe-, hol oldalnézetből, hol félprofilból ábrázolja. Az 1979-es békéscsabai kiállításon Konstruktív figurák címmel bemutatott faplasztikák, amelyek az összegező elvontságot és a szerkezeti alaposítottságú figurativitást időtlenséget, monumentalitást sugallóan egyeztetik össze, ilyen és ehhez hasonló előzmények nélkül aligha jöhettek volna létre.⁵³ A Konstruktív figurák szögletes test- és ruhaformáival ellentétben a csikóskalapok „sarokenyhítő” kiképzésének előzménye azokban az ugyancsak külföldön készült vázlatokban lelhető fel, amelyeken a derékszögű idomokat sarokbefogó eszközzel alakítja íves záródású alakzatokká a művész.⁵⁴ 1965. márc. 20-i keltezéssel olyan rajzokat rögzít párizsi vázlatfüzetében, amelyek a színházzal való kapcsolatának akkor még aligha sejthető távlatait vetítik előre.⁵⁵ Készített ő a ’79-es békéscsabai kiállítására „beat-figurákat” is, szegecselt-vas plasztikákat mozgatható tagokkal, később három méteres nagyságban kivitelezve.⁵⁶

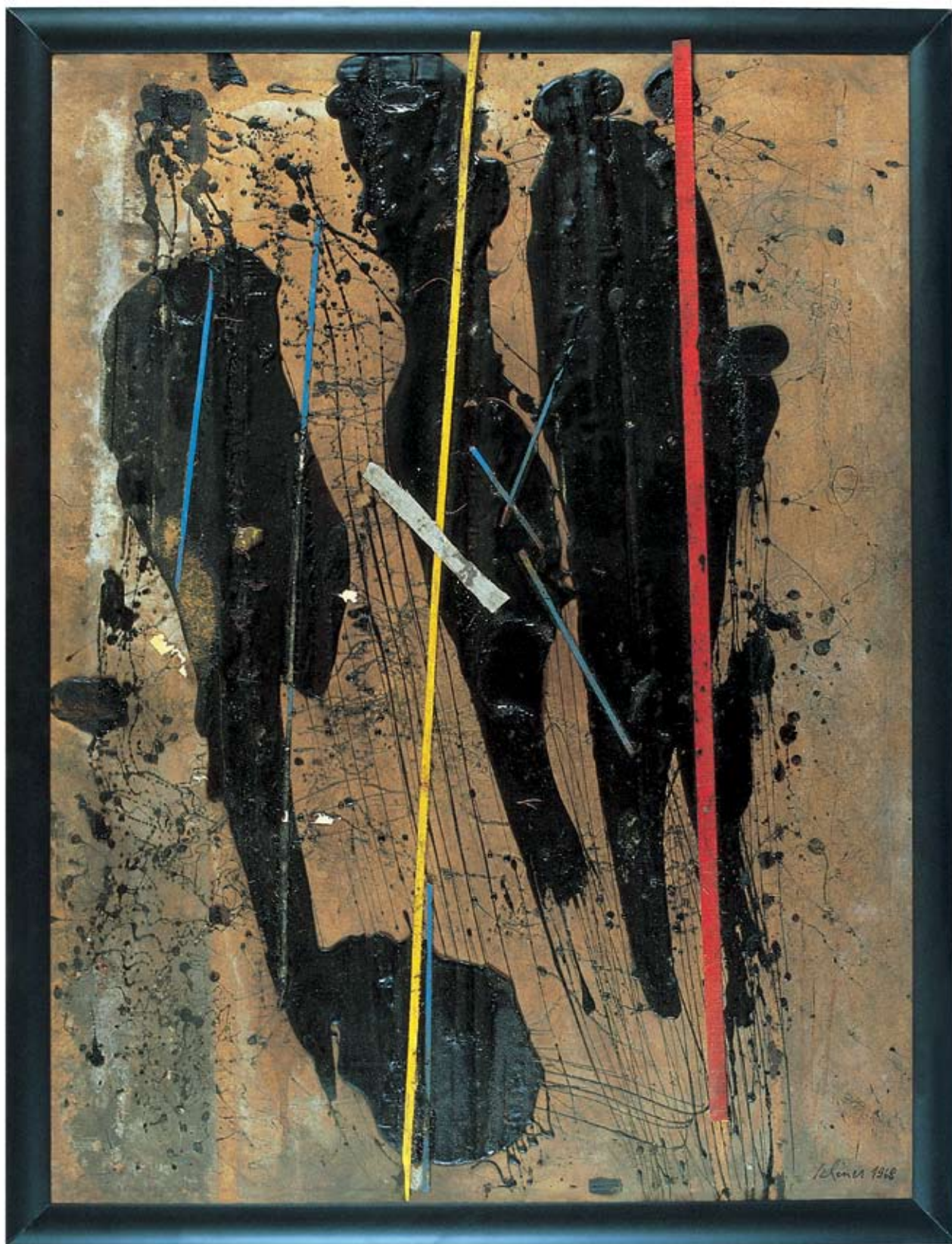
Igen, jelentkezik a méret, amely a század második felében az egyetemes művészet folytonosan visszatérő, újabb és újabb meglepetésekkel szolgáló nagyságrendi problémája. A szobrászatnál maradvány, ismeretes Claes Oldenburg 7,32 m-es Ajakruzs oszlopa (1969), 14,76 m-es Ruhaszárító csipetítője (1976), Dubuffet pedig a következőképpen nyilatkozott: „Az eleven anyag kedvelte formák mindenhol ugyanazok, legyen szó egészen kicsiny tárgyról, vagy nagy földrajzi kiterjedésekről. Ennek értelmében szerettem összezavarni a léptéket, olyképpen, hogy bizonytalanná váljon, vajon széles kiterjedésű hegyeket, vagy a talaj kicsinyke darabkáját ábrázolja a kép.”⁵⁷

Schéner 1965-ös vázlatfüzetében ott találhatók a későbbi „Dorottya kocsi” első vázlatai is (Stockholm, szept. 8. keltezéssel), ismeretes ilyen témájú, vagy legalábbis a témát közelítő festménye (Játékos figurák, 1968).⁵⁸ Majd szoborként elkészíti a Dorottya kocsinak előbb 26 cm-es, egyméteres változatát, míg végül még nagyobb méretű színezett fém játszópasztikaként készült el, és állítja fel a fővárosban. Ennél a munkánál a művész által hangsúlyozott stílustörekvések (Mondrian, Bauhaus, directoire) és a magyar kulturális örökség (Csokonai klasszikus vígposza) vállalása mellett az egyes változatokban is megbúvó archaikus és köznapian népi jelleg („kocsi figurákkal”), valamint a változatok nagyságrendi skáláját szükséges megemlíteni. (53.)

„Egy nagyobb méretű tervem is van – jegyezte meg néhány évvel ezelőtt a művész, mintha csak a valamikori Nouveau Réalisme tagjai által legújabbban létrehozott monumentális konstrukcióra kívánt volna látatlanban választ adni –, a Jó Pásztor figuráját 13 méteres, több funkciójú építménynek képzelem el, belsejében elférne egy ivó, a kalap karimájáról mint kilátóból lehetne szemlélni a tájat.”⁵⁹ Elkészült viszont – ugyancsak a léptéknövelés példjaként – a hatalmasakat szökkenő szöcske 270x150x150 cm-es nagyságú, vasból készült mása, konstruktív értelmezésben, festett játszótéri (lemez)plasztikának szánva, holott múzeumi milióbe illő példány (mint ahogyan oda is került, az MNG-be).⁶⁰ Megvalósult – igaz, 1985-ben – nagy méretben a korábban (49. sz. jegyz.) említett Csikóhal-huszar is, ez a népmesei arche-formának és a nemzetközi szürrealizmus toposzának egyaránt tekinthető motívum. Három és fél méteres nagyságban, Dunaújvárosban acéllemezben kivitelezve ugyanott állították fel, méltóképpen szabad térben.⁶¹ (54.)

Látványosan – akár műtörténeti előzmények segítségül hívása nélkül is – a különböző anyagok integrálásából természetszerűen következett a hagyományos műfajhatárok átlépése, voltaképpen egyazon elképzelés különböző anyagokban és nagyságrendben való kivitelezése. Valamin azonban mindenképpen át kellett lépnie a művésznek: a korábban vázolt, papíron maradt „introspektákulum” tervét később (1969. VII. 3-i kelettel) az alábbi lakonikus bejegyzés követi: „kifelé építkezés, nyitható szobrok.”

A „dobozzal” mint témával (motívummal), amely ugyancsak hosszú múltra tekinthet vissza a modern művészet történetében,⁶² ugyanaz történik, mint – a Schéner által úgyszintén integrált mézzel mint anyaggal. Nem önmagában adottként



14. Lineáris és csurgatott, 1968 / Lineares und Rinnendes, 1965 / Linear and Dripped, 1968

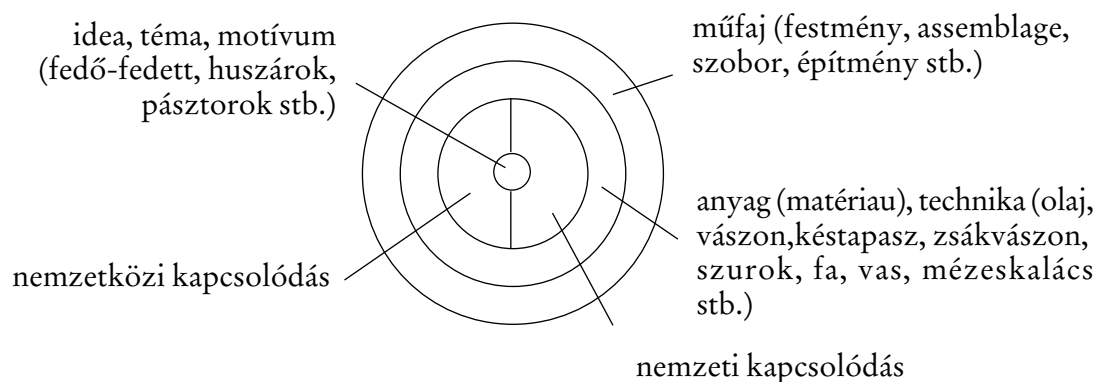
fogadja el, mint „anyagot”, „(ipari) tárgyat”, „motívumot”, s nem azt variálja unos-untalan, hanem „a rend szellemében” más motívummal (motívumokkal) kombinálja össze, s lesz belőle „nyitható szobor” („belsejében polcok vannak”). Így lett a Fa ló (festett fa), amely a „huszárok” téma reminiszcenciáit éppen úgy magán viseli (bábszerű plasztikai utalás formájában), mint a Pásztorok konstruktív jellegű szerkezeti sémáját.⁶³ (52.) Így módon a nonfiguráció és a tiszta absztrakció közötti átmenetével tökéletesen beilleszkedik a korabeli nyugati (francia és angol) művészeti törekvések áramlataiba is. Nem is lehet csodálni, hogy ezekután szerepelt is a művész „lovaival” (illetve más munkáival) nemzetközi párizsi bemutatón a hetvenes évek legelején.

Ezzel akár le is zárhatnánk Schéner Mihály hatvanas évekbeli művészetének némi kitekintéssel megtöltött rekonstrukcióját az elérhető művészeti és dokumentumanyag felhasználásával. Művészetének összefonódására a korabeli nyugat-európai törekvésekkel és a korszerűen átértelmezett nemzeti, népi hagyományokkal az elmondottakból vélhetőleg fény derült. Befejezőként mégsem látszik szükségtelennek 69-es, második önálló, ugyancsak Csók galériabeli kiállításának előzményeit felvázolni, már csak a hazai központosított művészeti irányítás jellemzéseként.

A művész tulajdonképpen már 1967-ben kiállítás kérelmezésével fordult a Képző- és Iparművészeti Lektorátushoz.⁶⁴ Kérelme nem talált meghallgatásra, az intézmény kiállítási helyiségként az önköltséges Fényes Adolf Termet jelölte ki számára. A határozat ellen a művész fellebbezést írt a Művelődésügyi Minisztérium Képzőművészeti Főosztályához.⁶⁵ A levél elküldéséről, esetleges viszontválaszról már nincs tudomásunk.

1969. okt. 13-án viszont felkereste műtermében művészetének néhány értője, kedvelője, pártfogója: Baránszky-Jób László, Barcsay Jenő, Juhász Ferenc, László Gyula és Major Máté.⁶⁶ Utóbbi írta erről a művész pályáját kedvezően befolyásoló látogatásról: „Ott masíroztak előttünk a népi valóság és képzelet figurái, a pásztorok, betyárok, pandúrok, huszárok összes attribútumaikkal, és állatok és növények és a mindennapi paraszti lét tartozékai, de egyáltalán nem a népi művészet utánérzésével, még kevésbé utánzásával, hanem elsajátítva és túlhaladva azt, átítatottan a század művészi áramlatainak, mindenekelőtt a kubizmusnak, a konstruktivizmusnak, a szürrealizmusnak – a népivel egyébként annyira rokon – formálási sajátosságaival.” Végül is megvalósult tehát a második önálló kiállítás – változatlanul a Csók István Galériában, Erdély Miklós értő szemű rendezésében. A kiállítást a művész munkásságát költői ihletettséggel tolmácsoló barát, Juhász Ferenc nyitotta meg, aki a művészt egyik költeményében ugyancsak megörökítő Nagy Lászlóval együtt a méltó nemzedéktárs művészetének továbbra is figyelemmel követője, méltatója, pártfogója maradt, tanúsítván a kortárs képzőművészet és az irodalom szerencsés egybetartozását.

Schéner Mihály fentiekben vizsgált munkásságának (a későbbi évekre is meglehetősen érvényesnek tekinthető) alkotói folyamatát az alábbi ábrával kíséreljük meg leegyszerűsítve szemléltetni, azzal a megjegyzéssel, hogy az egyes szektorok között, szabad átjárással, összefüggés, kapcsolódás áll vagy állhat fenn:



A sémából kiindulva összegzésszerűen, teoretikus szinten lényegbevágó megállapításokra juthatunk. Ezzel Schénernek a hatvanas évek magyar művészetében képviselt szerepére, jelentőségére is fény derülhet. Azért is indokolt ezt megtenni, mivel sem azokban az években, sem később nem kapcsolódott a kultúrpolitika által gondosan számon tartott csoportosulások egyikéhez sem. Jó ideig nem akadt befolyásos pártfogója sem. Így lényegében magára utalva és bizonyos értelemben szerves fejlődést követve küzdötte ki magának a korszak művészetében őt megillető helyet.

A tárgyalt időszak szerteágazó és egymáshoz mégiscsak kapcsolódó motívumainak, témáinak, műfajainak és nem utolsósorban a változatos anyaghasználatnak az ismeretében önként kínálkozik a lehetőség, hogy Schéner Mihály művészetét

– akár egészében – formai kapcsolatok rendszereként értelmezzük. Ennek a rendszernek az alapjait veti meg a művész a tárgyalt évtizedben, s ez az alapvetés hozza meg első gyümölcseit is ebben az e tájon felgyorsult idejű periódusban. Olyannyira felgyorsult periódusa volt ez munkásságának, hogy az őt Párizsban ért erőteljes inspirációkkal párhuzamosan – George Kubler szavaival – „a közösségi öntudat vizuális képe” is megszületett, az ő esetében „a nemzet szintjén”.⁶⁷ Ez a közösségi öntudat későbbi munkásságának is meghatározó vonása marad.

Ebben a felgyorsult idejű periódusban alakulnak ki azok a „formai szekvenciák”, amelyek az eredendő problémával, a szekvenciák „eszmei formájával” együttesen hozzák létre az úgynevezett „formaosztályokat”. Schéner munkásságában – az akkoriban – a szekvenciák „eszmei formáját” az általa „problematikának”, „fedő-fedett”-nek nevezett teória és az ehhez igazodó praxis jelentette, a szekvenciákat pedig a különböző motívumokat, témákat megjelenítő (nyitott) sorozatok. Így alakultak ki tehát a változatos anyaghasználat, az integráció, az „anyag” és a „forma” közötti feszültség kiéleződése révén azok a „formaosztályok”, amelyek a későbbiekben – akár az eredendő probléma módosulásával, átalakulásával összhangban – különböző, egymást nem egyszer átfedő megjelenést mutatnak. Ilyen értelemben alkotnak más-más „formaosztályt” – a legegyszerűbb esetet véve példának – az automatikus és a konstruktív megoldású rajz-szekvenciák, más vonatkozásban a konstruktív és/vagy szürreális jellegű plasztikák.

Az előzőekből következik, hogy – Kubler értelmezése szerint, és Schéner munkásságának korábban többször említett alapvető jellegzetességeként – „a formai szekvencia egyidejűleg több mesterségben is realizálódhat”. Hogy az eredendő probléma („problematika”), legalábbis annak csírája, még ilyen esetekben is mennyire jelen lehet, azt a „dobozt” mint nemzetközi plasztikai toposzt integráló festett Falovak mutatják ékesszólóan. Említhetjük jellegzetes példaként az emberi kezet formázó, különböző elnevezésű textilplasztikákat is.

Schéner „több mesterségben is realizálódó” formai szekvenciái rendelkeznek azzal a különleges vonással, amely a hatvanas (és hetvenes stb.) évek magyar művészetében sajátos helyet biztosít a művész számára. Ez pedig, a „fedő-fedett” felület paradox jelenvalósága mellett a látható-tapintható természeti motívumból, az integrálható (integrált) anyagból való kiindulás az alkotás bármely szintjén még úgy is, hogy munkássága szóban forgó időszakában a mezomorf képzelet (szürreális jellegű) játéknak szabad teret enged. Nem szakad el a természet, az ember strukturális összefüggéseitől konstruktív munkáiban sem, sem akkor, sem később. Ez alapvetően megkülönbözteti művészetét mindazokétól, akik a (geometrikus) sík és plasztikus formákat mindössze önmagukra, egymás közti összefüggéseikre utaló jelértékkel, strukturális minőséggel ellátva akár konceptuális indítékkal alkották munkáikat, sorozataikat.

Az igazság az, hogy a mezomorf fantázia játéka, a konstruktív szerkezetiség munkásságának az időben, évtizedes perspektívában megszilárduló „formaosztálya” darabjain is felfedezhető. Így művészete azon fiatalabb vagy idősebb kortársaiéhoz kapcsolódik, azokéban talál folytatásra, akik az időben továbbhaladva az integrált anyaggal, a természeti formával való kísérlet más és más problematikájú, más és más megoldású darabjait, sorozatait dolgozták ki. A formai szekvenciák és a formai osztályok számát, az utóbbiak egymásba forgatását, átfedését és a különböző mesterségek alkalmazását tekintve Schéner a kortársai között minden bizonnyal egyedül áll.

George Kubler egy helyütt „az aktualitás természetéről” elmélkedik, igencsak mélyrehatóan. Azt írja: „Az az aktualitás, amikor a világítótorony sötétben van a fényszóró két felvillanása között: a tik és a tak közötti rövid: az időben megfoghatatlan csaloéka úr, a múlt és a jövő közötti rés, a forgó mágneses tér pólusai közötti semleges tér, amely végtelenül kicsi, de annál valóságosabb. Ez az az idő, amikor semmi sem történik. Ez az események közötti szünet. Ugyanakkor csak az aktuálisat ismerjük közvetlenül. (...) Az érzékelés ‘most’ történik, de a jel kibocsátása és átadása ‘akkor’ történt. (...) Csak akkor foghatjuk fel igazán az eseményt, ha már lejátszódott, ha már történelemmé vált, ha már porrá és hamuvá lett a jelennek nevezett, a teremtésben szüntelenül tomboló kozmikus viharban.”⁶⁸ Nos, a fenti írásban ennek a történelemmé válásnak kezdeti pillanatait kíséreltük megragadni, a „porrá és hamuvá lett”, kivételes jelentőségű pillanatokat rögzítő jelennek a tovatűnő idő árjában valamiképpen formát adni.

- 1 Schéner Mihály. Az interjút és a művész pályájáról az összegzést készítette, a kötetet tervezte és szerkesztette: Ladányi Zsuzsa. É. n. (1995), 19. l.
- 2 Schéner Mihály: Az ismeretlen 60-as évek. A Körmendi Galéria és a Csontváry Terem kiállítása. 1996. aug.-szept. (Meghívó és tájékoztató füzet, Csák Máté szövegével, szerk. Egry Margit.) A bemutatott anyag java része a Körmendi – Csák gyűjtemény tulajdonában.
- 3 Reprodukálva: Ladányi Zsuzsa: i. m. 36. l.
- 4 Baránszky-Jób László: A mai esztétika szempontjai (1946). In: B.-J. L.: Teremtő értékelés. Bp., 1984. 83. l.
- 5 Rudnay Gyula színekre vonatkozó főiskolai tanításáról S. M. következőképpen nyilatkozott az ő festésétét is becslő László Gyulának: „Úgy szóljanak a színek, mintha egy ötszáz tagú zenekar játszana – mondta egyszer Rudnay Gyula. (...) Figyeljük a zöldeket és szürkéket, a szürke élteti a zöldet. Festettek ők aktot is plein-airben. Nem arról van szó, hogy nem tudott volna több színnel dolgozni; bizonyos színeket kizárt, nem találta egyéniségéhez, de a megmaradtakon belül hallatlan energiával dolgozott. (...) Arra törekedett, hogy egyetlen pontban csillapodjon a kép, mindent ehhez az egy ponthoz fokozott! Ruday megérezte a felületek döntő jelentőségét.” (László Gyula: Sírfelirat Rudnay Gyula 1878-1957 emlékére. In: L.Gy.: Művészetről, művészekről. Írások a képzőművészetről. Bp., 1978. 182. l.)
- Rudnay vallotta, hogy a magyar művészet alakulásában az idegen művészet mindössze „termékenyítő” szerepet játszhat. Monográfiusa, Bényi László írta róla a következőket: „Festői természete a nemzeti romantika szelleméhez való fordulásban nyilatkozik meg: abban, hogy vérmérsékletével művészetünk olyan forradalmi példájához folyamodott, amelyben frissen és töretlenül buzogott fel a nemzeti öntudattal párosult művészi szenvedély.” (B. L.: Rudnay 1878-1957. Bp., 1961. 26. l.) Rudnay képi motívumainak, témáinak ismeretében Baránszky-Jób Rudnay festészetére alkalmazott „romantikus szubjektívizmus” megjelölése helyett inkább Prohászka Lajos „vándor és bujdosó” elméletére hívnánk fel a figyelmet. Prohászka elméletét – általános feltűnést keltve – a harmincas években fejtette ki a Minerva hasábjain, könyvalakban 1941-ben jelentette meg. (Hanák Tibor: Az elfelejtett reneszánsz. A magyar filozófiai gondolkodás századunk első felében. Bp., 1993. 100-103. l. Első kiadása: Bern, 1981.)
- Schéner Mihály főiskolai éveiben (1942-1947) egy ideig hallgatta Fáy Aladár, az Iparművészeti Iskola igazgatója előadásait is, akinek „A magyarság díszítő ösztöne” című kötete 1941-ben jelent meg. (Új kiadása: 1994.) A szerző kötetében a népművészet sakra vetített alaktanát adja, de nem foglalkozik, miként maga is hangsúlyozza, „a magyar népművészet díszítőelemeinek és eljárásainak eredetével”. A népművészetet viszont – s ezt Schéner Párizsban bontakozó későbbi művészete szempontjából szükségesnek tartjuk hangsúlyozni – „az értelmi jellegű polgári stílusokkal szemben az ösztönös képzeteket előnyben részesítő oszbarb-román-középkori vonal alábukott folytatásának” tekinti, amely „valóságos gyűjteménye a történelem előtti hagyományoknak s a történelmi stílusok elkoptatott, átgyúrt elemeinek.” (F. Á.: A magyarság díszítő ösztöne. Bp., 1993. 6. l.)
- Ítt mindössze emlékeztetünk arra, hogy Andrassy Kurta János szobrászművész 1944-ben megjelent „A magyar nép szobrászata” című kötetében „a népi szobrászat (ösztönös beidegzettségűnek tűnő) formái tanulságain okulva, a magyar szobrászat legeredetibb hangvételű korszakaként az ezt valamennyire tükröző románt jelöli meg”. (M. O.: „Az Értől az Óceánig”. Andrassy Kurta János szobrászatáról. Kortárs, 1997. 5. sz. 98. l.)
- 6 Baránszky-Jób László: Schéner Mihály. Magyar Műhely (Párizs), 1965. aug. 15. 58-59. l.
- 7 In: Baránszky-Jób László: A művészi érték világa. Elméleti írások, tanulmányok, esszék. Bp., 1987. 150. l.
- 8 Az anyaghasználat monográfiusa, Ezio Manzini legfrissebben (1989) 50-70.000-re teszi a neolitikumtól alkalmazott anyagok, anyagfélések számát, nem beszélve arról, hogy ezek folyton keverednek, fejlődnek, átalakulnak. (Florence de Mèredieu: Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Paris, 1994. 14. l.)
- 9 Werner Haftmann: Les grands maîtres de l'abstraction lyrique et de l'informel. In: Depuis '45. L'art de notre temps. Vol. I. La connaissance S. A. Bruxelles, 1969. Publié sous la direction d'Ernest Goldschmidt. 45. l. Egy friss keletű forrás magát a művészt, Jean Dubuffet-t idézi: „A művészet, véleménye szerint, sohasem a megszervezett hatalom oldalán áll, azok oldalán, akik összetévesztve a közjót saját kiváltságaik szaporításával másra sem törekedtek, mint minden újítás, minden változás és alapjában minden jövő megsemmisítésére.” (Marcel Paquet: Dubuffet. Nouvelles Editions Françaises (Paris), 1993. 38. l.) M. Paquet az alábbiakat írja Dubuffet 1944 körüli munkáiról: „Úgy rajzol, mint egy igazi bunkó, mint egy tudatlan kölyök, mint egy rossz gyerek, aki megleégszik azzal, hogy ocsmánynak mutassa magát. (...) Dörzsöl és kapar és gyúr, hogy lássa, ami kibukkan, ami minden a priori híján láthatóvá lesz.” Dubuffet negyvenes-ötvenes évekbeli műveinek kelet-középeurópai (ide értve kimutathatóan Magyarországot és Lengyelországot) ismertsége, a fiatalok művészetét megtermékenyítő hatása általánosan mondható (v. ö. M. Paquet: i. m. 88-91. l.) Megjegyzendő, hogy Jean Dubuffet írásaival, könyveivel öntelmező művészként is számottevő jelentőségű. Ő a névadója az „art brut” néven ismert művészeti törekvésnek is.
- 10 Werner Haftmann: i. m. 35. l. (Ezzel a technikával dolgozott Paul Klee már 1915-től, majd a harmincas években Willi Baumeister és Fritz Winter.) Megjegyezhető, hogy az Otages plasztikus „töcsán” (ahogyan egyik francia elemzőjük nevezi őket) grafikus elem, kontúr szinte semmi szerepet nem játszik. 1955 körül készült képeinek anyagáról olvasható az alábbi megállapítás: „Ez az eredetileg enduit 57-nek nevezett gipsz igen közel áll a stukkógipszhez, de gyorsabban keményedik és a felülete hosszabb ideig képlékeny marad.” (Fautrier, 1898-1964. Musée d'art moderne de la Ville de Paris. 25 mai – 24 septembre 1989. 43. l.)
- 11 Werner Haftmann: i. m. 47. l.
- 12 Werner Haftmann: i. m. 46. l. – A szerző Antoni Tàpies korabeli munkáit kereken „meditációs falaknak” nevezi.
- 13 Christian Dotremont katalógusszövegét idézi Florence de Mèredieu: i. m. 190. l. Az ugyancsak Cobra-tagként ismeretes Pierre Corneille színeinek vadságát a gyerekjátékok színességével hozza összefüggésbe a szerző. Erőteljes színezésű gyerekjátékokat különben az orosz konstruktívizmus, a futurizmus és a Bauhaus képviselői egyaránt készítettek. (I. m. 58. l.)
- 14 Florence de Mèredieu: i. m. 52. és 229. l. Bazaine-hez l. még: (Jean de Bengy:) Bazaine. Exposition Bazaine. Galeries nationales du Grand Palais. Paris, 1990. Bissière-hez: Daniel Abadi: Bissière. Éditions Idées et Calendes, Neuchâtel (Suisse), 1986. Bissière 1964-ben, halála évében Franciaországot képviselte a Velencei Biennálén. Szereplését „mention d'honneur”-rel jutalmazták; a festészeti nagydíjra Robert Rauschenberget tartották érdemesnek. Ebben az évben, 1964-ben jelent meg Párizsban Alain Jouffroy Pour une révolution du regard című tanulmányköte. Ebben olvasható az alábbi megállapítás: „Az absztrakt festők java része által felvetett esztétikai problémák elvesztették időszerűségüket és (kóros) hatóerejüket. Az élet rendreutasított minket: a mindennapiság, az utcai incidensek, az újságok, a politikai események.” (I. m. 193. l.) A szerző az idézett megállapítást követően a francia „újrealisták” (nouveaux réalistes) és az amerikai pop-art művészei mellett áll ki, majd így folytatja: „Nincs már szó szürrealizmusról, hanem a valóság újrafelfedezéséről a képzeletben. (...) A kép többé nem fal (ti. átlátszatlan síkfelület), kezd újra áttetszővé válni, szándékoltóságában újra az élet felé fordul.” (195. l.)
- 15 Florence de Mèredieu: i. m. 132. és 13. l. Az idézetben jelzett „romantikus eredményeket”, illetve folyamatokat Arman meg is örökölte: A hegedű dühkitörése (1969) egy lefestett, széttrött hegedű lenyomata, az Elégett hegedű (1965) valóban egy elégett hegedű, poliészterbe öntve. (Közölve mindkettő: Karin v. Maur (szerk.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München, 1985. 290. l.) A táplálékok bevonását az anyagfélések sorába egy másik „újrealista”, Daniel Spoerri oldotta meg. Spoerri az étkezési hulladékaikat természetes állapotukban konzerválta, rögzítette, s az asztallal együtt mint képet a falra (függőleges felületre) erősítette. Egy alka-

- lommall 1964-ben 31 ilyen „asztal-vásznat”, „csaliképet” állított elő és mutatott be. (I. m. 282. l.)
- 16 Bíró Antal festőművész (1907–1990): 1940–1944 között a Képzőművészeti Főiskolán Szőnyi István és Varga Nándor Lajos növendéke volt. 1946-tól halála évéig külföldön élt és dolgozott (Róma, Svédország, Franciaország). Az ötvenes-hatvanas években a Côte d’Azur-on, Mentonban telepedett le. Európában és Észak-Amerikában számos kiállítása volt. Halála előtt munkái egy részét Várpalota városára hagyta, ahol gyermekkorát töltötte. Munkáiból a város 1990-ben kiállítást rendezett; francia-, magyar- és svédországi gyűjtemények anyagából válogatott emlékkiállításának a budapesti Körmendi Galéria adott helyet 1993-ban. (Bíró Antal kiállítása, Várpalota, Nagy Gyula Galéria, 1990. ápr. 20. – máj.; katalógus Eigel István bevezetésével.)
- 17 Denis Chevalier: Sjöholm Adam. Magyar Műhely (Párizs), 1965. ápr. 15. 25. l. Sjöholm Adam (1923) Kálmán-operettbe illő családtörténete egy 1946-os stockholmi újság képekkel illusztrált cikke (Expressen, 1946. szept. 20.) alapján a következőkben foglalható össze: Anyai nagyanyja svéd illetőségű cirkuszi lovagnő volt, aki budapesti vendégszereplésekor beleszeretett Keglevich Géza grófbá. 1896-ban született leányukat, miután a szülők szétváltak, a cirkuszigazgató nevelte fel. Mint svéd állampolgár a húszas években egy svéd futballcsapattal Magyarországra látogatott, s beleszeretett az egyik futballistába, S. A. későbbi apjába. S. A. a budapesti Képzőművészeti Főiskolán Kisfaludi Strobl Zsigmond növendéke volt. 1945-ben úgy menekült meg a szovjet robotmunkától, hogy utcai agyagból sebtében megmintázta a foglyokat hajtó katona fejét. 1948-ban elhagyta Magyarországot, előbb Svédországba, majd az ottani konzervatív légkör miatt Párizsba költözött. 1960-as müncheni kiállításáról megemlékezett a Süddeutsche Zeitung ápr. 11-i száma. Nevét lemezszobrászatának köszönheti. (Lemezplasztikát Maszk címmel idehaza Megyeri Barna állított ki az Európai Iskola „Fiatalok” című kiállításán 1948. jan.-ban.) S. A. munkásságáról l. még: Lexikon der modernen Plastik. München, Knaur, 1964.
- 18 Florence de Mèredieu: i. m. 113. l. A szerző A papír mint anyag című alfejezetben H. S. munkáit Hans Arp és Jiri Kolár műveivel hozza összefüggésbe.
- 19 Hantai: Centre national d’art et de culture Georges Pompidou. Musée National d’art moderne. 26 mai – 13 sept. 1976. Organisation: Pontus Hulten etc.
- 20 Florence de Mèredieu: i. m. 208. l. (Az idézet G. Picon: Kemeny, reliefs en métal című munkájából való.) L. még: Bernard Dorival: Kemény Zoltán. Magyar Műhely (Párizs), 1967. márc. 15. 49–51. l.
- 21 Kurucz Gyula: Étienne Hajdu. Bp., 1989. L. még: M. O.: Dimenziók határán. Étienne Hajdu kiállítása a Vigadó Galériában. Művészet, 1989. 7. sz. 8–11. l.
- 22 Papp Tibor: Beszélgetés Pátkai Ervinnel. Magyar Műhely (Párizs), 1966. nov. 15. 113. l.
- 23 Denis Chevalier: Pátkai. Galerie Soleil, Paris, 1973. 83. l. 1968-ban készült, szétszedhető-összerakható műanyag plasztika fotója: 93. l. Pátkai Ervinhez l. még az Új Auróra (Békéscsaba) 1987/3-as Pátkai emlékszáma, amelyben Schéner Mihály, Ember Mária írása és Parancs János két verse olvasható.
- 24 Schéner Mihály: Gondolatok Kohán Györgyről. Új Auróra, 1983. 3. sz. 89. l. – Uő: Tóth Menyhértől. Új Auróra, 1985. 3. sz. 65. l. Barsay Jenő főiskolai tanári éveiben készített munkája, az Ember és drapéria (1958) ábráival végtére is az egymáshoz kapcsolódó, „hajtogatászerűen” egymásra vetődő síkok vizuális példatárával is szolgálhatott azokban az években („egy pontra függesztett drapéria”, „egy pálcikával feltámasztott kendő”, „egy pontról csüngő anyag esése” stb.).
- 25 A százlapos Fejstruktúrák rajzalbum, a Kerámiakivirágzások című grafikai gyűjtemény (1976), a közelmúltban megjelent Kézkivirágzások (1996) lapjai a hatvanas évekből, részben kinti, részben itthoni rajzokra vezethetők vissza. (Ladányi Zsuzsa: i. m. 44. l.)
- 26 Dér Endre: Beszélgetés Schéner Mihállyal, békéscsabai kiállításán. Új Auróra, 1980. 1. sz. 51. l.
- 27 Florence de Mèredieu: i. m. 225. l. Az „anyag” és a „forma” közötti átmeneti állapot művészetfilozófiai értelmezésében Max Loreau a matierista Jean Dubuffet munkásságát tárgyaló (egyik) kötetében Arisztotelész filozófiájához nyúl vissza. A többi között ezt írja: „Minthogy az anyag nem eszme (idea), analógia révén kell megközelíteni, azaz ahhoz hasonlítani, ami számunkra elérhető, ti. a képzetek.
- A formákkal való hasonlóság útján szemlélendő: szemből, mintha egy képzet lenne. Minthogy különben képzetként nem állja meg a helyét, folyamatban lévő képzetet alkotunk belőle: még nem forma, de a felé tart. Ténylegesen ezt lehet ajánlani; tekintetbe véve, hogy az nem forma, nem lehet azt mondani, hogy az anyag valóban teljes, befejezett létező (être): létközelben van, forma-vágy”. (Max Loreau: Jean Dubuffet. Stratégie de la création. Paris, Gallimard, 1973. 62–63. l.)
- Arisztotelész az utóbbi megállapítást illetően pontosan a következőket mondja: „Anyag és negatív-megfosztottság két egymástól különböző; az egyik, az anyag csak járulékos értelemben (azaz nem lényegéből kifolyólag) nem létező, a megfosztottság pedig önmagában nem létező. Tehát: az egyik, az anyag nagyon közel áll egyfajta szubsztanciához; a másikra azonban ez nem érvényes. (...) ...úgy tartjuk, hogy van két további elv, az egyik a másikkal szemben álló, a másik pedig természetéből kifolyólag az elsőt kívánja és arra törekszik. ...De a forma nem kívánhatja önmagát, mert nem hiányos. De az ellentéte sem kívánhatja a formát, mert az ellentétek kölcsönösen kizárják egymást. Tehát az anyag az, amely kívánja a formát, mint a nő a férfit és a csúnya a szépet. Csak hogy a csúnya vagy a női nem önmagában, hanem járulékosan (nem lényegéből kifolyólag) teszi ezt. Az anyagi bizonyos szempontból alá van vetve az elmúlásnak és a keletkezésnek, más szempontból azonban nem. Mivel tartalmazza a megfosztottságot, önmagában elmúlik, mert az, ami elmúlik, a megfosztottság benne van. – Mint lehetőség azonban önmagában nem múlik el, hanem nem múlnak és nem keletkezőnek kell lennie.” (Aristoteles: Physikvorlesung. 192a 5–6 és 18–25. A német és a görög szöveg felhasználásával készült fordítás.) Florence de Mèredieu idézett kötetében – az „anyagot” integráló műről, emberi alkotásról lévén szó – a matiere fogalma helyett általában a matériu megjelölést használja. Így, elfogadható álláspontja szerint, az „informel” stb. alkotások is sok esetben, ha más szerkezeti jellegzetességeket követve is, magukon-magukban viselik a „forma” strukturális vonásait. Más szóval: a „mezomorfi” képzelet teremtményei is ölthetnek „forma” megjelenést.
- 28 Florence de Mèredieu: i. m. 204. l.
- 29 A „síremlék” terv, illetve a kalaphoz mint a modern művészet képi toposzához kapcsolódó (Max Ernst, René Magritte stb.) művek, mi több: a művész magatartásformát sugalló kalapgyűjtő szervenélye az (egyik) ihletője Nagy László ismert költői remekének (Vidám üzenetek – Schéner Mihály festő-, szobrász- és kalapgyűjtő művészek).
- 30 Weiner Mihályné: Faragott mézeskalácsformák. Kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. Katalógus, é. n. (1956). – Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: Jelképtár. Bp., 1990. (Báb / baba, bábu / címszó.) A magyarországi méhészetnek már XI. századi, viaszexportunknak XII. századi írott emlékei ismeretek, egy XVI. századi okiratban olvasható: „mykor mezes baboth visznek”. XVI–XVII. századi szakácskönyvekben a mézeskalács faformájáról is említés történik. (Weiner Mihályné: i. m.) Schéner mézeskalácsforma iránti vonzalmának, amelyben ősi, mitikus képzeteknek, szertartásoknak, népi és ilyenformán történelmi vonatkozásoknak egyaránt részük van, leginkább kielelt – már későbbi – megnyilatkozása a Törvénytáblák című mézeskalács ütfák (diófa, 1975). A többdarabos farelief nem csak figuráival, megkomponáltságával tűnik ki, hanem elnevezése kettős értelmével is. A „törvénytáblák” ugyanis teljes értelmüket – mélyenszántó gondolatként – a felhasználással („a szemlélő aktív beavatkozásával”) létrehozott mézesbábokkal nyerik el.
- 31 Hamvas Béla: Scientia Sacra – Írás és hagyomány. Athenaeum. Új folyam, 1941. 376. l.
- 32 Harsányi Zoltán: Bercsényi évforduló. Magyarország, 1968. 47. sz. 13. l. – 1968-ban Bercsényi László születésének 190. évfordulójáról többnapos ünnepség keretében emlékeztek meg a franciák Luzaneyben (Párizs közelében) és Tarbes-ban (Pireneusok határvidékén). (Az I. számú francia huszárezred a hatvanas években már ejtőernyősként működött.)
- 33 A „huszárok” téma későbbi feldolgozásának alap gondolata egyszerű gépi szerkezetével (egykarú emelő) ugyancsak a párizsi években rögzített mobil-szerkezetre vezethető vissza. A Krumplinyomó huszárhoz kapcsolódik az Ágh Istvánnal közös szerzőségű mesekönyv (1988), amely a művész textil-, kerámia és színes paplasztikáihoz készült. (Ladányi Zsuzsa: i. m. 22. l.)
- 34 A hatvanas évek független szellemiségű értelmiségének egyik alapkönyve volt a Gaëtan Picon szerkesztésében megjelent és idehaza sub

- rosa terjesztett „Korunk szellemi körképe” című szöveggyűjtemény (Washington, 1966). A kiadás az 1957-ben megjelent francia eredeti rövidített változata.
- 35 Közölve: Schéner Mihály: Az ismeretlen 60-as évek című kiállítás meghívójának hátoldalán (Körmendi Galéria – Csontváry Terem, 1996. aug. – szept.).
- 36 M. O.: Csontváry Kosztka Tivadar: Naptemplom Baalbekben (Szíria). In: Csontváry-dokumentumok I. „Tudni akartam az Igazságot”: Csontváry-írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és a záró szöveget írta: M. O. Bp., Új Művészet Kiadó, é. n. (1995), 196–212. l. A Csontváry-festmény értelmezéséhez a szerző a többi között a „kultúrkritikus” René Guénon által képviselt „(ös)hagyomány” elméletet vette alapul, amely Hamvas Béla kultúrfilozófiáját is nagy mértékben befolyásolta.
- Schéner Mihály papíron maradt tervei között Fényemanátorok (1980) elnevezéssel fénykinetikus művek vázlatai is szerepelnek (Ladányi Zsuzsa: i. m.). Ezek a gömb alakú vagy aortaszerű alakzatokból álló, felfüggesztett, fénymozgással működtetett szerkezetek – a művész elképzelése szerint – „fénybetűket nyomtattak volna”.
- 37 Bartha Lajos: Pszichológiai értelmező szótár. Bp., 1981. L. még a Le Petit Larousse disparation címszavát.
- 38 Hamvas Béla: A Willendorfi Vénusz. In: Arkhai és más esszék. Szombathely, 1994. 164–173. l.
- 39 Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Bp., 1965. 90–96. l. Schéner Mihály Akt című festménye (faktúráját nem érzékelhetően) reprodukálva: Menyhárt László: Schéner Mihály – A fantázia seprűjén, avagy mit keres egy művész a kéményben. Bp., 1981. 15. l. Rouault kései festményeire emlékeztető fakturális megoldást mutat a művész Párizs V. (Rue Marietta Martin) című festménye is.
- 40 Két ló, 1965. (Közölve: Ladányi Zsuzsa: i. m. lapszám nélkül.)
- 41 A festmény közölve: Szamosi Ferenc: Schéner Mihály. Bp., 1978. 1. kép.
- 42 Az első két festmény közölve: Ladányi Zsuzsa: i. m. lapszám n. Mindkettő: olaj, késtapasz, farost; az első fényesre lakkozott. A Három figura: olaj, késtapasz, szákváson, farost. A művész 1965-ös naplóbejegyzése szerint hallott az ekkoriban meglehetősen ismert Enrico Baj paszománys munkáiról (pl. olaj, szövet, műanyag, üveg és kő felhasználásával – szövetre), láthatott is belőlük: említi a nevet, majd több helyütt reprodukált munkáira célozva írhatta: „érmek tömkelege, az ismeretlen kitüntetettek”.
- 43 Fedő és fedett, 1966. Olaj, műanyag applikáció, késtapasz, farost. Közölve: a 35. sz. jegyzetben említett kiállítási maghívó címlapján.
- 44 Schénernek több korabeli, a „konstruktivista absztrakció” (Marcel Brion) ismeretére utaló festménye is ismeretes (Nyomok és jelzések figurációval, Füredi hajóállomás; mindkettő: 1970).
- 45 Közölve: Ladányi Zsuzsa: i. m. 38. és 90–91. l.
- 46 A modern magyar művészetben Nemes Lampérth József 1919–1920-ban készült berlini tusfestményei, legújabbán Csáji Attila 1970 körüli Feketék sorozatának assemblage-ai a szenvedélyes, energikus anyagkezelés, a művészi önátadás drámai hangvételű megnyilatkozásai (M. O.: Nemes Lampérth József. Bp., 1984; Takács Ferenc (szerk.): Csáji Attila, Körmendi Galéria, 1997).
- 47 Párizsi vázlatfüzetében Rouault-ra vonatkozó bejegyzése mellett az „és Goya mindenekelőtt” kitétel olvasható, sőt automatikus rajzai közt a spanyol mester egy-egy akvatinta démon figuráját felidéző vonalbozót is feltűnik. Schéner későbbi rajzai, festményei, különösen a Diabolikon – Ördögjárás című rajzkönyve (Békéscsaba, 1987) ugyancsak mutat érintkezést ezzel a „mélyvilággal”, de már a személyes drámaiságot mellőző, könnyedebb, játékosabb formában.
- 48 Féja Géza: Együtt az Idővel. Schéner Mihály korszakai. Nők Lapja, 1977. okt. 1. 14–15. l.
- 49 A Törvénytáblák figurái között szerepel a „csikóhal-huszar” kombináció is, amelyről a költő Nagy László úgy nyilatkozott a művésznek, hogy az magyar népmesében is szerepel. (L. még: Ladányi Zsuzsa: i. m. 20. l.) Schéner ezzel és ilyen jellegű kombinációival a szürrealizmusnak azzal a (nem egyedül érvényesnek tekinthető) értelmezésével mutat érintkezést, amelyet Mezei Árpád képviselt (A szürrealizmus. A Mérnöki Továbbképző Intézet előadássorozatából: 4073. Bp., 1962). „A szürrealizmus számára a lét paradigmája a korcs, az állatember, az emberállat” – írja itt. Ezt az elméletet kifejti Marcel Jeannel közös szerzőségű kötetében is (Histoire du surréalisme. Paris, 1959).
- 50 Közölve: Ladányi Zsuzsa: i. m. 19. l.
- 51 L. még: Pásztorok, 1970 (közölve: Ladányi Zsuzsa: i. m. 23. l.), Pásztorok (Szegénylegények), 1968, Pásztorok, é. n.
- 52 A francia újrealizmus és a pop-art képviselői által alkalmazott megoldásról van szó, amelyről maga Schéner is egy helyütt említést tesz.
- 53 A Pásztornépe közölve: Ladányi Zsuzsa: i. m. 18. l. A Konstruktív figurák ugyanitt, lapszám nélkül.
- 54 A vázlatok „Decoinages 971. jan. 6.” megjelöléssel New Yorkban készülhettek (más erre valló vázlatokkal együtt). Ezek indíttatása ismerhető fel, még inkább, a már a nyolcvanas években készült, elemekből álló és többrétegű, színes és pácolt famakettekben, amelyek Épületstruktúrák elnevezéssel kerültek közlésre (Ladányi Zsuzsa: i. m. 34–35. l.). A művész maga egy alkalommal – nyilván szétszedhető, átalakítható jellegük miatt – „Taliccskák” néven említette a szerzőnek. Pátkai Ervin 1968–70 között készített átalakítható műanyag szobrokat (24 x 28 x 15 cm-es méretben), amelyekről monográfiája a következőket írta: „A tömegek nincsenek megbénítva viszonylataik mozdulatlansága és rögzítettségé folytán, ezzel szemben hajlanak arra, hogy elmozduljanak, mozogjanak és különböző módon összeillesztődjenek. És ezek az új elrendeződések minden esetben meghatározzák alkotóelemeiket, azaz tömegeiket, eredeti viszonylataik megszerveződését. Ez utóbbiak végül is az elhatározások szabad játéka, vagy a beavatkozó szemlélő akarata folytán állnak elő csupán, lényegében a használó tetszése szerint, és nem a szobrász által előre kialakított és megszabott, kinetikus vagy másfajta mozgási képesség tisztán mechanikus hatása révén.” (Denis Chevalier: i. m. 83. és 93. l.) Ezek legtöbbje bronzban is kiöntésre került.
- 55 A jelzett keltezésű lapon számos, mozgatható bábfigurára emlékeztető rajz mellett az alábbi utalás olvasható: „ezeket dróton, és ahogy összeállanak mint a csontvázon a porcok”, „dróton csüngnek, ékszer”, „dróton, kötél, spárga”.
- 56 Ez utóbbiakról úgy szólt a művész jelen sorok szerzőjének, mint amelyek lappanganak.
- 57 Idézi: Florence de Méredieu: i. m. 162. l. A kérdést a szerző bőven tárgyalja a Le gigantesque et le minuscule című fejezetben (157–169. l.)
- 58 Olaj, késtapasz, 50x60 cm, farostlemez. A festmény karcos megoldással készült, a lemezre felvitte előbb a művész a „játékos figurákat”, karcoslással kísérve, majd a térközüket kitöltötte festékanyaggal.
- 59 Ladányi Zsuzsa: i. m. 16. l. Schéner ezzel a magyar népi és pásztoreletet karakterizáló, monumentális tervvel 1994-ben pályázott a budapesti EXPO-ra is. A terv elfogadásra is került. A párhuzamként említett Ciklopsz nevű monstrum a fontainebleau-i erdőben került felállításra Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Niki de Saint-Phalle, János-Raphaél Soto és mások közreműködésével, 25 éven át folyó hétvégi munka eredményeként. (Leírását közli a párizsi Libération 1994. máj. 27-i száma, 33. l. Ismertetését L. M. O.: Sziláncs László 1927–1991. 1998, 140–144 l.)
- 60 A Szöcske közölve: Ladányi Zsuzsa: i. m. 30. l.
- 61 Közölve: Nemzetközi Acélszobrász Alkotótételek és Szimpozion 1974–1995. Dunaújváros, 1995.
- 62 Tárgyalja: Florence de Méredieu: i. m. 146–149. l. Louise Nevelson ilyen jellegű munkái, konstrukciói és assemblage-ai meglehetősen ismertek voltak. Amit a művésznő minden esetben megkövetelt magától, abban a sloganban foglalható össze, hogy „rendet, rendet vizuális jelentése értelmében”.
- 63 Közölve: Ladányi Zsuzsa: i. m. 18. l. A Falónak legújabbán előkerült közepméretű festményváltozata, amely a művész tájékoztatása szerint később készült, mint maga szobor.
- 64 A levél szövege: Hivatkozással a 4391/67 számú október 11-én küldött értesítésükre az alábbiakban válaszolok: Tudomásul veszem a Művelődésiügyi Minisztérium állásfoglalását, mely szerint nonfiguratív jellegű anyag csak önköltségesen, a Fényes Adolf Teremben állítható ki. Ezzel egyidejűleg bejelentem tiltakozásomat, hogy kiállításra szánt anyagomat egyértelműen nonfiguratívnak minősítsék. A zsűrire bocsátott műveim jelentős része figuratív (mézeskalács-, huszármotívumok: 25 db, madár-, gyümölcsformák, továbbá konstruktív téri szituációk, ahol ipari formákat alkalmazok. Kézről készített plasztikáim is figuratívak.) Azonkívül műveimet kiegészítettem (...) további figuratív művekkel (asztalosműhely, szerszámok és néprajzi

vonatkozású, figuratív jellegű művek: 20 db). Fentiek alapján ismételten kérem, írásban is, kiállításra szánt anyagom felülvizsgálását. Tehát kénytelen vagyok fellebbezni a Lektorátus döntésével szemben és a Művelődésügyi Minisztériumtól ezzel egyidőben fellebbviteli zsűrit kérek. Kérdésükre, hogy a Fényes Adolf Termet elfogadom-e, csak a fellebbviteli zsűri határozata után tudok válaszolni. Amennyiben a Művelődésügyi Minisztérium fellebbviteli zsűrije is nonfiguratívnak fogja minősíteni anyagomat, úgy elfogadom a Fényes Adolf Termet 1968-ra és kérem tavaszra (január, március, április között). Budapest, 1967. október 14.

65 Részlet a levélből: "Úgy érzem és meggyőződése, hogy munkásságommal a haladást szolgálom, mint ahogy azt öt év előtti kiállításom is bizonyította, melyet a Csók Galériában rendeztem, és utána a londoni kiállításom is ezt bizonyította. Sajnos úgy tűnik, hogy öt év után és eddigi eredményeimet figyelembe véve, hátrányosabb helyzetbe jutottam szakmai területen, melyhez hasonló nem tapasztaltam sehol a világon. Pedig jelenlegi kiállítási anyagommal is a fejlődés ügyét kívánom szolgálni. Igyekeztem az eddigi eredményeimet felhasználva továbbjutni, a külföldi (párizsi) tapasztalataimat és tanulmányaimat feldolgozni a természetből kiindulva. Ma egy művész tevékenysége sokkal komplexebb, s nem oly egyoldalú, hogysem mechanikus és adminisztratív egyoldalúsággal elbírálható lehetne, mint esetemben. Sokkal bonyolultabb és összetettebb ma a művészek állománya, s úgy hiszem, hogy a fenti döntések és intéz-

kedések nem csak engem sértenek, hanem másokat is érintenek és visszahatnak a festészet fejlődésére."

66 Major Máté: Schéner Mihály csabai kiállításához. Új Auróra, 1980. 1. sz. 47. l. Major Máté (1904–1986) az újabb művészeti kezdeményezések és a Bauhaus (építészet) jegyében folyó törekvések nagy tekintélyű, befolyásos pártfogója, képviselője volt. A Bauhauson idehaza azokban az években, még jó ideig, annak konstruktív(ista) szárnya értetődött. Az intézetből 1922-ben eltávolított kiváló, nemzetközi hírű művész-pedagógus, Johannes Itten Vorkurs-beli, mindenféle anyagot igénybe vevő növendéki kísérletei, amelyek az ötvenes-hatvanas évek materizmus előzményeiként szolgáltak, odakinn is csak a hatvanas évek elején megjelent saját szerzőségű munkái nyomán váltak szélesebb körben ismertté. Nálunk a Bauhaus törekvéseinek ez a szárnya nem számított publikusnak, sem a végső fokon művészi célzatú, pejoratíve „experimentumnak” minősített kísérletei sem, Johannes Itten művész nevelésének az emberi személyiséget érintő, igénybe vevő (a nyugati és amerikai művészetben időközben meglehetősen általánossá vált) módszerei miatt.

67 George Kubler: Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről. Bp., 1992. A továbbiakban is jobbra a szerző kategóriáit, fogalmait használjuk.

68 George Kubler: i. m. 35. és 37. 1.

IRODALOM

Önálló kiadványok:

Szamosi Ferenc: Schéner Mihály. Bp., 1978

Menyhárt László: Schéner Mihály – A fantázia seprűjén, avagy mit keres egy művész a kéményben. Bp., 1981

Schéner Mihály. Az interjú és a művész pályájáról az összegzést készítette, a kötetet tervezte és szerkesztette: Ladányi Zsuzsa. H. n., é. n. (1995)

Cikkek, tanulmányok, interjúk:

Körner Éva: Schéner Mihály kiállítása. Magyar Építőművészet, 1962, 4. sz.

Magyar festők kiállítása Londonban. Népszabadság, 1964. márc. 5.

Bemutatjuk: Schéner Mihály festőművészt. Fonó Munkás, 1968. ápr. 24.

Bozóky Mária: Schéner Mihály. Tiszatáj, 1968. 5. sz.

Schéner Mihály kiállítása a Vaszary Teremben. Somogy Megyei Néplap, 1968. nov. 10.

Schéner Mihály megyesegyházi tárlatáról. Békés Megyei Népszerűség, 1968. dec. 29.

László Gyula: Schéner Mihály kaposvári kiállítása. Jelenkor, 1969. 4. sz.

Juhász Ferenc: Folyamatok, állapotok, állandóságok, építkezések, rejtelmek.

Élet és Irodalom, 1969. júl. 12.

Baránszky-Jób László: Schéner Mihály. Művészet, 1969. 10. sz.

Solymár István: Schéner Mihály kiállítása a Csók Galériában. Tiszatáj, 1969. 11. sz.

Frank János: Schéner Mihálynál. Élet és Irodalom, 1969. dec. 13.

D. Fehér Zsuzsa: Schéner-tárlat Békéscsabán. Békés Megyei Népszerűség, 1970. máj. 24.

Major Máté: Schéner Mihály művészete. Magyar Építőművészet, 1970. 6. sz.

Major Máté: Pásztorok, betyárok, huszárok – kezek. Tükör, 1970. szept. 15.

Rozgonyi Iván: Felületekből álló terek – Titánok és sameszok – Hosszú út a játszótérig. In: R. I.: Párbeszéd művekkel – Interjúk 1955–1981. Bp., 1988

Mazányi Judit: Beszélgetés Schéner Mihállyal. In: Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben. Kiállítás az MNG-ben, 1991. márc. 14.–jún. 30. (Kiadványszerk. Nagy Ildikó.)

Nagy Zoltán: Vándorévek és kibontakozás – Schéner Mihály kiállítása. Új Művészet, 1996. dec.

P. Szabó Ernő: Kézkivirágzások – Schéner Mihály rajzai és írásai. Új Magyarország, 1997. ápr. 12.

Kortárs magyar művészet – Körmendi – Csák gyűjtemény, válogatás: 1945–1997. Bp., 1997. (Szerk. Dr. Körmendi Anna.)



15. Konstrukció, 1967/ Konstruktion, 1967 / Construction, 1967

Es ist beinahe ein Menschenleben her, daß Schéner Mihály, einundvierzig jährig, seine erste eigenständige Ausstellung in der Csók István Galerie hatte. Sie fand genau im Frühjahr 1962 statt, in der delikaten Periode der Verfestigung der alten – neuen Kunstpolitik. Abgesehen von einigen wohlwollenden Ausnahmen stürzten sich die offiziellen Kritiken (es gab nämlich keine anderen) – wie wild auf das vorgestellte Material und auf den Künstler selbst, der, dank eines glücklichen Zufalls, sich über die vulgäre Schlamm Schlacht erheben konnte. Eric Estorick, ein englischer Kunstsammler, den es auf die hiesige Seite des eisernen Vorhanges verschlagen hatte, und der, wie sich später herausstellte, genau wie Chagall aus Wityebsk stammte, kaufte in seiner Begeisterung für die ost- mitteleuropäische progressive Kunst den Großteil der Werke. Hierdurch, und durch eine Ausstellung in London ermöglichte Estorick Schéner Mihály mehrmals Studienreisen nach West- und Osteuropa, sowie nach Nordamerika zu unternehmen, und darüber hinaus ein Jahr nach Frankreich zu gehen. Damals galten solche Reisen als außerordentliches Glück, ja sogar als Gnade. Seine nächste eigenständige Ausstellung war 1969, wieder in der Csók István Galerie. Über diese Periode seines Schaffens sagte der Künstler vor kurzem, daß sie als das Aufregendste seiner Kunst ansieht.³⁶¹

Diese Aussage verpflichtet auch den Verfasser dieser Zeilen, aber nicht unbedingt zur Zusammenstellung der Feststellungen, Bewertungen und Würdigungen, die sich auf die genannte Epoche beziehen, und nicht auf Grund der späteren oder auch der neuesten Schéner – Literatur (hierzu zählen auch die a posteriori Anmerkungen des Künstlers). Diese neigen nämlich weiterhin oft, wenn auch nicht immer einseitig, dazu, auf Grund von internalisierten Gewohnheiten immer von hier, hinter dem zwischenzeitlich abmontiertem, (geistigem) eisernen Vorhang heraus Stellung darüber zu beziehen, was dort drüben geschehen ist. Hierbei wird außer Acht gelassen, daß vor dem Hintergrund der stilistischen und strebenden Einheit (Anpassung und Übereinstimmung), oder auch davon unabhängig, den sich topographisch, kulturell oder auf eine andere persönliche Art hierhin verbundenen Künstler auch andere künstlerische Vorstellungen und Absichten führen können.

Im Falle von Schéner Mihály – dessen spätere, recht bekannt gewordene Laufbahn und Kunst es überflüssig machen, die bekannten Tatsachen zu wiederholen – wird die Lage dadurch komplizierter, daß er den Großteil seiner Werke aus der Epoche, die er als das aufregendste beschreibt, nicht verwaltet und registriert hat. Erst vor einigen Jahren gelang es, diese Werke, – ein bekanntes Ereignis in der ungarischen Kunst! – auf Anstoß von Freunden, und kunstbegeisterten Bekannten vor dem endgültigen Verschwinden zu retten.² 36 Die glücklich ausgegangenen Rettungsarbeiten, die wahrhaft große Werte zur Tage beförderten, bringen notwendigerweise den Bedarf nach einer tiefgreifenderen Erkundung der besagten Epoche mit sich.

Schéner Mihály lernte, während seiner mehrmaligen Auslandsaufenthalte in Frankreich, besonders in Paris nicht nur die klassische moderne Kunst von Auge zu Auge kennen, sondern durch die Vermittlung seiner im Ausland lebenden ungarischen Freunde und Bekannten auch die damals neuesten Tendenzen. Über diese Tendenzen konnten in jenen Jahren die sich dafür interessierenden Künstler nur durch Kunstzeitschriften etwas erfahren, ohne das geistige Milieu miterleben zu dürfen. Es ist das besondere Glück Schéners, daß er in Paris zu solchen, aus Ungarn stammenden und oft allgemein anerkannten Malern und Bildhauern Kontakte knüpfen konnte, die in jenem geistigen Milieu, im freien künstlerischen Klima und unter sachverständigen Blicken, ihre Talente entfalten konnten. Nun, Schéner Mihály hat in seiner aufregendsten Epoche in derselben geistigen Ära gelebt und gearbeitet.

Hierüber zeugen nicht nur seine späteren, neuesten Aufzeichnungen, sondern auch die ebenfalls vor kurzem aufgetauchten Skizzenbücher und verwitterten Papierbündel in denen er seine Pläne, die zu verwirklichenden Vorstellungen, die visuellen Ideen, seine textartigen Programme und seine künstlerisch – menschlichen Geständnisse festgehalten hat. Diese Skizzenbücher und Gemälde zeugen auch von dem, auf Grund von späteren Berichten als romantisch erscheinenden, aber in der Wirklichkeit sehr reellen, visuell und gedanklich nachvollziehbaren Prozeß, der die weitere Entwicklung in Schéners Kunst – auf tönende Schlagworte verzichtend – auch ideell verständlich und an die ungarischen, sowie universellen Traditionen anknüpfend erscheinen läßt. Es muß auf jeden Fall von vornherein betont werden, daß die künstlerische Laufbahn Schéner Mihálys, ähnlich wie die künstlerischen Laufbahnen aller bedeutenden Künstler, ein persönlicher und eigener Weg ist. Dieser Weg wird dadurch erweitert, daß ihn beschreitend es dem Künstler gelungen ist, auch mit anderen Gebieten der ungarischen Kunst und der nationalen Kultur Verknüpfungspunkte zu finden.

Im Sommer des Jahres 1965, während eines längeren Frankreichaufenthaltes von Schéner erschien in der Pariser Ungarischen Werkstatt ein Schreiben über den Künstler von dem namhaften Literaturhistoriker und Ästhet Baránszky – Jób László (1897 – 1987). Es ist nicht zu leugnen, daß – abgesehen von einigen begründeten Anmerkungen – sich am besten immer noch dieses kleine Essay als Leitfaden eignet, um sich dem künstlerischen Schaffen Schéners im Westen zu nähern. Der Künstler titulierte in seinen Schriften und Interviews, als Zeichen seiner Anerkennung, Baránszky – Jób



16. Structura humana, 1967 / Structura Humana, 1967 / Structura Humana, 1967



17. Térstruktúrák I. / Raumstrukturen I. / Spatial Structures I.

mal als seinen „Lehrmeister“, mal als seinen „Nestor“ woanders wieder als seinen „geistigen Vater“, und in neuester Zeit (1994) hat er seine „Hommage“ auch in Form einer Collage zum Ausdruck gebracht.³⁸ Bei Baránszky – Jób basiert die Kunst, die prinzipielle Struktur des Kunstwerks auf einen Prozeß, der sowohl die Tätigkeit des Erschaffers wie auch die des Rezipienten dominiert und das er als „Werterlebnis“ bezeichnet. Mehrere Elemente seiner Konzeption tauchen auch in der Kunstauffassung Schéners auf.

In seiner, unter dem Titel „A mai esztétika szempontjai“ im Jahre 1946 erschienenen Studie können wir von Baránszky – Jób folgende, das Wesen seiner Konzeption beschreibende Zeilen lesen: „Die Glaubwürdigkeit eines künstlerischen Weltbildes hängt davon ab, ob es zwischen den beiden Polen, und zwar die der sich in den direkten Existenzformen ausdrückenden gegenständlichen Erlebnisse (thematischer Teil) und die der Wirkungsform auf irgendeine Art und Weise ein solcher natürlicher Stromkreis entsteht, der in Form von Stimmungen die Aussage des Künstlers vermittelt, der sie vermittelt, ob sein Thema sich zu einem Formerlebnis wandelt, und ob das Formerlebnis sein als Quelle akzeptiertes Thema, seine Bestätigung im Realitätserlebnis gefunden hat.“⁴

Mit dem so formulierten Anspruch wird der Künstler ebenfalls während seines Parisaufenthalts konfrontiert. Aber als Erinnerung an seinen jungen Jahre bricht das visuelle und gleichzeitig phänomenologische Problem auch zu dieser Zeit hervor, für das eine künstlerische Lösung zu finden ihn lange Zeit beschäftigen wird, und zwar so tiefgreifend, daß es sich im Laufe der Zeit zum gedanklichen Mittelpunkt seines Weltbildes verfestigt. In der zitierten Studie von Baránszky – Jób ist nämlich auch die wichtige Feststellung zu lesen, daß eine polarisierende Spannung für den Zeitgeist seine Neigung zu dem Imaginären, dem Irrationalen und gleichzeitig zu der absoluten Ausdehnung der Macht der Ratio ist: es ist teilweise eine Kriegserklärung an das Lebendige, eine Schlacht zu seiner Eroberung.“ Diese vielleicht als abstrakt erscheinenden philosophischen Gedanken erfüllten sich – als Frucht der schicksalhaften Begegnung – durch die Pariser, Stockholmer

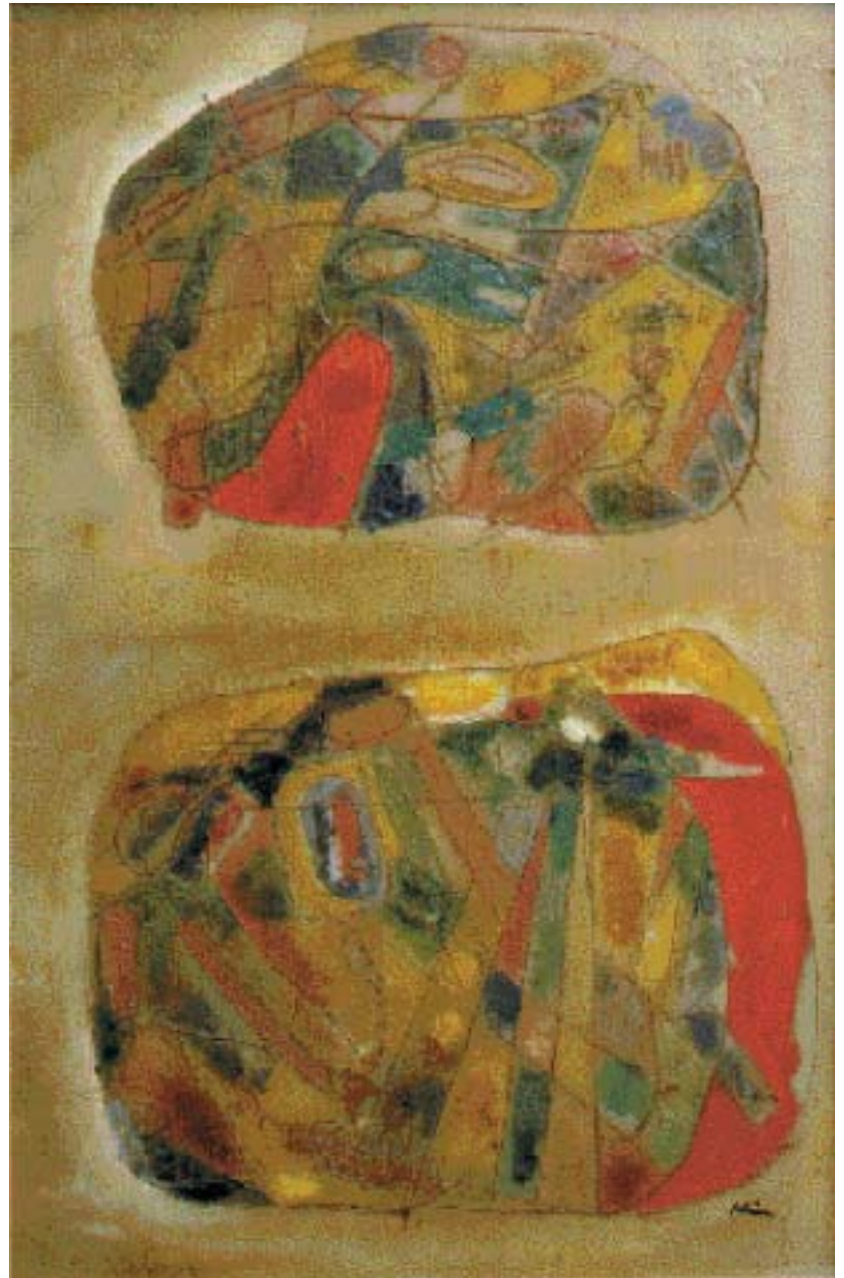
und später heimischer Tätigkeit, Vorstellungen und Arbeiten Schéners mit Leben, und haben hierdurch eine handfeste Manifestation erlangt.

Lassen wir also Baránszky – Jób sprechen, er schreibt nicht nur über die ausländische Tätigkeit und reifenden Arbeiten des Künstlers, sondern auch über das Material der 62er Ausstellung:

”Schéner Mihály veranstaltete seine erste eigenständige Budapester Ausstellung im März 1962 in der Csók Galerie. Die reich schattierte gewagte Unmittelbarkeit seines malerischen Stils vertrat so täuschend das Neue, daß es den Kritikern nicht mal in den Sinn gekommen ist, daß seine als Stileklektizismus erscheinende Wucherung aus den abgesägten Stämmen ungarischer Malereitradition sprießt; es wurden vielmehr die widersprüchlichen Namen der modernen europäischen Malerei erwähnt, und nicht die ungarischen Vorfahren und Verwandten seines dunkel getönten, Konturen auflösenden atmosphärischen Kolorismus: Rudnay, Ferenczy und Czóbel. Und tatsächlich, wenn jemand mit einer Bildung aus den Skira – Bänden stammend, das Kraftfeld dieser durch Elektrizität geladenen malerischen Welt betrat, der konnte gleichzeitig an die einander zum Teil tatsächlich widersprechenden Stile von Matisse, Chagall, Bonnard, Rouault, Dufy, Dubuffet und Soutine denken, und so bot sich als Qualifizierung die bequeme Abfertigung als Stileklektizismus leicht an. Dabei sprang die dominante persönliche Gestaltungszone der Werke die aus der Kreuzung, Vielschichtigkeit und Synthese dieser Epochenwirkungen entstanden sind ins Auge. Gerade durch das ungewöhnlich reiche und breite Spektrum ihrer Varianten vereinten sie in sich das identische Prinzip des gierigen Suchens, der schöpferischen Kraft und des ungezügelten Temperaments.

Seine Bilder sind über den romantischen Subjektivismus seines Lehrmeisters, Rudnay hinausgewachsen, denn bei Rudnay ist die gemalte Oberfläche nur ein Spiegel für die Stimmungswelt seines Erschaffers, und später für die seines Betrachters. 39 Für Schéners Werke war eine neuartige Struktur charakteristisch, in der das Bild über die Illusion der subjektiven Spiegelung hinausgeht, und den Anspruch auf ein Dasein als Kunstgegenstand erhebt, in einer eigenständigen Existenzweise, in der autonomen Ordnung von Material und Formen, von Farbe und Linie. Das Werk schreibt die Betrachtungsweise vor, in der ihm begegnet werden muß. Der Betrachter kann durch ihn und in ihm nicht selbstvergessen schweben. Gerade in ihrer materiellen Gebundenheit und in ihrer gegenständlichen Existenz stellten Farbe, Lasur, Emaille, Couleur und Licht, Glanz und Schatten ein geschlossenes Weltbild dar, eine malerische Welt, die die tote Materie von starren Existenzformen in ihre eigene Sprache auflöst und nach ihren eigenen Gesetzen verarbeitet, und verbindet sie zu einer neuen dynamischen Einheit.

Um dies zu tun, mußte Schéner die malerische Formensprache als Muttersprache sprechen, in der er heute spricht, und uns ansprechen kann, und er mußte das Chaos, was in den Menschen der heutigen Zeit darauf wartet geordnet zu werden, als inneres Erlebnis spüren. Dies ist das Malerische der lyrischen Generation von Juhász Ferenc, die der dreißigjährigen, alsbald auch vierzigjährigen Generation. Die ein Jahrzehnt betragende Verspätung der Malerei resultiert aus dem Naturell



18. Otages, 1960-as évek vége / Otages, Ende der 1960er Jahre
Otages, end of the 60s

des Kunstzweiges: die malerische Formensprache ist ein handwerkliches Können, seine Umwandlung zu einer persönlichen, künstlerischen Sprache gestaltet sich in jeder Epoche schwierig, besonders aber in einer Epoche, in der sie nur mit Verzögerung ein Publikum finden darf. So fehlt bei ihr, durch ihre schlechte Akustik nicht nur die Mitteilungsfähigkeit über sich, sondern sie kann sogar verstörend wirken.

Der Großteil der Bilder entstand nach mehrmonatiger Vorbereitungsarbeit, auf Grund von mehreren Hundert zuvor erstellten Skizzen. Die Skizzen haben identische Maße, wie die Bilder (110 x 80) und klären für die konstruktive Gesamtheit des Bildes jeweils eine Fläche der Bildstruktur: die anatomische Skizze der Figuren, die Verteilung von Farbe und Licht, die malerische Bearbeitung der Oberfläche – die Hintergrundoberfläche – und die Auflösung von ontischen Existenzformen, all das bekommt ein eigenes Skizzenblatt. Nach diesem vorausgegangenen Experiment gelangen sie, eingeübt, gelernt und mit zu Blut gewordener Einprägung ins Bild, das so durch seine konstruktive Bestimmtheit, durch die Pinselstriche und durch die lustvolle Verspieltheit, die stellenweise die Textur vibrieren läßt, den frischen Schwung der Ausgestaltung in sich trägt. Spontaneität und Synthese als Ergebnis von gieriger Sensibilität und einer Sammelleidenschaft von fanatischer Fleiß.

Die Ausstellung war ein großer Erfolg. Aber auch wenn das Interesse ermutigend gewesen sein mag konnte die recht zögerliche und unerfahrene öffentliche künstlerische Bewußtsein als wegweisende Eingebung dienen? Selbst der hervorragende Londoner Kunstsammler, Estorick, der nach der Ausstellung beinahe alle Werke gekauft hat, wollte ausgerechnet die Werke nicht haben, in denen der Künstler die letzten Ergebnisse seiner künstlerischen Entwicklung kulminierte, von denen aus er weitergehen wollte, und auch aus dem während der Londoner Ausstellung erworbenen Material fehlten – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – die Stücke von größter lyrischer Suggestivität, die durch die Dekonstruktion von Formen eine Form schufen. So erntete die Ausstellung in London eher fachliche Anerkennung, und diese beachtete eher die Fähigkeiten als die perspektivische Bedeutung, Aussage und Absicht das im gesamten Material steckte. Für die Entwicklung Schéners scheint es bedeutsamer zu sein, daß die Welt sich nicht nur für seine Bilder, sondern auch für seinen Person geöffnet hat, er durfte nach London und Paris, und in die Provence reisen.

Schéner Mihály stellt auf Grund seiner Erfahrungen im Ausland resigniert fest, daß für einen Maler seine Einsamkeit zwingender ist, als die Einsamkeit für andere Künstler, ja sie ist beinahe notwendig. Die Studien der Musik sind selbstverständlich – klagt er – der Schriftsteller spricht in der Sprache des Alltags zu seinem Publikum: die Sprache des Malers ist aber eine solche, die kaum von jemand erahnt wird, trotzdem glaubt sogar ein Laie, daß er die Grammatik dieser Sprache diktieren und vorschreiben kann.

Seine größten Erlebnisse sind die Originale von Werken, die er bis dahin nur als Reproduktion kannte. Um so mehr, weil in seiner Malereiauffassung die Tektonik der Oberfläche von Anfang an eine zentrale Rolle inne hat. „Viele vernachlässigen die Farben, obwohl die Malerei aus ihnen lebt, denn ist die Farbe schlecht, ist auch die Oberfläche schlecht, und wenn die Oberfläche schlecht ist, ist auch die Farbe schlecht: denn die Farbe ist Oberfläche, das habe ich schon als 17 jähriger in der Theorie festgehalten (deckende und abgedeckte Oberfläche), deshalb sind alle Farben neben allen Oberflächen gut, wenn die Oberfläche gut ist...“ Diese Theorie untersucht er an den Originalwerken, deshalb bewertet er sie neu.

Auch wenn für die Bilder Schéners die ebene Fläche charakteristisch ist, trotzdem kann eine Entwicklung von der musikalischen Stimmungsbetontheit hin zum plastischen Stil beobachtet werden. Neben den schönen Beispielen für die atmosphärische Lösung (Komposition mit Pferd, Beim Tisch) taucht die Problematik des äußeren und inneren Raumes in eines seiner schönsten Bilder, im Fenster Stilleben auf: die Gegenstände des inneren Raumes, und die des äußeren gehen ineinander über, nur nach längerer Betrachtung fällt die sich in die Ebene der Glasplatte schmiegende Figur des Künstlers auf, deren Hände den Hals seiner Geige krampfhaft umklammern.

Er ist der Maler einer nach außen schauenden Generation: ein neues Weltbild, und die Mittel die zur Annäherung daran zur Verfügung stehen, sind im Mittelpunkt seiner angespannten Aufmerksamkeit. Und als würde er auch die Tendenz der bildenden Künste von Heute teilen, daß seine Aufmerksamkeit eher letzterem gehört, den Mitteln der Ausgestaltung. Es ist ein Wettlauf mit der sich in seinen komplizierten Zusammenhängen entblößenden Welt: die Problematik der Malerei, das Experimentieren ohne Innehalten. Das heutige Weltbild: eine auf ihre Bedeutungseinheiten zerfallene, aber sich in das System neuer Zusammenhängen stellenden Welt. Eine scheinbare Gelöstheit, die üppige Wucherung der Formen – und immer weniger die Vegetation der Zersetzung: wie Materialien, die zum Leben erweckt, ihre verborgene Wirklichkeit preisgeben. Auf den Bildern Schéners ist die Zersetzung nicht die Zersetzung eines Atomschreckens, im Gegenteil, sie ist Transparenz, der Funkenregen des élan vitals, zu dem natürlich auch der Zerfall gehört. Die nur Licht- und Schattenkontraste wiedergebenden Reproduktionen verraten dem Betrachter nicht, daß auf dem Original laute fröhliche Farben herrschen, rot und gelb auf blauem Grund, die verschwenderische Pracht der Blumenwiese und der Vegetation des Kolorismus, ein Leben, das den Reichtum seiner inneren Kraft preisgibt. In der grotesken Stämmigkeit oder dünnen Kargheit der Figuren steckt etwas von der edlen Primitivität der volkstümlichen Bilderschrift und Holzschnitzerei, denn sie schreibt tatsächlich



19. Diszparáció, 1966 / Disparation, 1966 / Disparation, 1966



20. Három konstrukció, 1966 / Drei Konstruktionen, 1966 / Three Constructions, 1966

mit dem Bild, sie drückt etwas aus, erzählt etwas; die urtümliche Bedeutung von Formen und Farben herrscht in ihnen. Manchmal bricht aber die Stimmung Krúdys belebende Farb- und Formenwelt der Rudnay Erbschaft auch durch diese Motive hindurch, man spürt das Pathos der herumspukenden Träume, genau wie durch die primitiven, volkstümlichen Melodien Bartóks die romantischen Melodien Liszts durchbrochen werden.

Schéner schöpft seine Mut zum Experimentellen aus der Verwendung der Ergebnisse der Vergangenheit. Das Ergreifendste und Modernste ist dieses Experimentieren und Suchen in seiner Kunst, der hierzu nötige Mut und die Demut. Dies sichert eine ehrliche und ungezwungene Neuheit in seinen Aussagen, und zwar, daß die Bilder auch in der Geschlossenheit ihrer Bedeutung Stationen sind, sie sind Versprechen auf etwas Neues, was nach ihnen folgen soll: sie sind in dem historischen Strom in der Ausdruckssprache integriert.”⁶

In der Würdigung von Baránszky – Jób mag die Sensibilität des Verfassers für die – „zum Leben erweckte Materialien“ auffallen, die bereits in seiner 1932 erschienenen Dissertation mit dem Titel „Az esztétika látszat-valóság problémája“ die Ästhetik des deutschen Rudolf Odebrecht analysierend die (auch zuvor nicht vernachlässigte) Bedeutung der Materie betont. Er tut dies aber in einer Art und Weise, die von der durchschnittlichen Betrachtungsweise abweicht. Baránszky – Jób schreibt dazu: „Durch das Spürbarmachen der Materie faßt der Künstler das Kunstwerk zu einem symbolischen Ganzen zusammen. Sonst würde es zu Zeichen und Bedeutung auseinanderfallen. Das Ausdrücken in der Materie verbindet Zeichen und Bezeichnete. Wie auch Odebrecht sagt: zwischen der Existenzform und der Wirkungsform stellt das Spüren des Materials eine Verbindung her. Das Material ist der Vertreter wahrer Dynamik:“ die Material – Funktion ist insofern bedeutend.⁷



21. Struktúrák, 1966 / Strukturen, 1966 / Structures, 1966

Nun Schéner fand sich im Paris der sechziger Jahre nicht einfach inmitten des Gewirrs von verschiedenen Bestrebungen wieder, sondern auch in der abwechslungsreichen und gewagten Verwendung von unterschiedlichsten Materialien und Materialähnlichem, eine Art von Verwendung, welche damals in Ungarn unvorstellbar war.⁸ 43 Man konnte all das mit den besten Absichten ein Experiment nennen, wie es auch die französischen Zeitungen taten, aber heutzutage steht es außer Frage, daß dieser Prozeß die Erneuerung der modernen Kunst bewirkte. Außerdem war dieser Prozeß gar nicht so neu. Seine indirekten Vorreiter reichen bis auf die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen zurück, auf die institutionalisiert im deutschen Bauhaus ablaufenden vielseitige Werkstattbildung. Während aber die Materialstudien- und Experimente beim Bauhaus ausgesprochen auf den auf Funktionalität bestimmten Verwendungszweck abzielten, haben die auflebenden Experimente und die mit den unterschiedlichsten Namen bezeichneten Bestrebungen nach dem zweiten Weltkrieg ursprünglich und primär die Grenzen der begrifflich enger definierten Kunst erweitert.

Die modernen Publikationen über die Kunst haben uns daran gewöhnt, die Orientierung mit Hilfe von unterschiedlichen künstlerischen Bestrebungen zu suchen, in „stilarischen“ Begriffen und Merkmalen zu denken, die von der traditionellen Kunst uns vererbt wurden, dabei peinlichst auf „abstrakt“ und „nicht abstrakt“ zu achten, wobei wir auch die Unterkategorien „geometrisch“ und „lyrische Abstraktion“ voneinander exakt unterscheiden. Währenddessen benutzen wir, die Gemälde als eine einheitlich vom Rahmen eingegrenzte ebene Fläche, den durch die griechische Philosophie heimisch gewordenen „Formbegriff“ und seine Merkmale, obwohl es auch deutlich geworden ist, daß diese Kriterien in vielen (in den meisten) Fällen für eine aussagefähige Annäherung an die moderne Kunst (Malerei und Bildhauerei) und für



22. Kéztanulmányok, 1968 / Handstudien, 1968 / Studies of hands, 1968

die Deutung ihrer Werke ungeeignet sind. Mittlerweile sind Jahrzehnte vergangen, und die zwischenzeitlich – mit Recht – klassisch gewordenen Werke, Gegenstände oder Ausstellungen (man mag sie nennen wie man will), warten immer noch unnahbar und stumm darauf, daß man ihnen das Sprechen lehrt.

Lassen wir also in diesem Zusammenhang einige Texte von vor dreißig Jahren zu Wort kommen, die über Ausstellungen und Werke von westlichen Künstlern berichten, die noch früher, bereits vor einem halben Jahrhundert durch die Verwendung von unterschiedlichsten, in das Werk integrierten Materialien Aufsehen erregten:

Jean Dubuffets Ausstellung im Jahre 1946 in der Pariser Galerie Drouin: „Die Ausstellung erinnerte an das Kauderwelsch eines Magiers auf irgendeinem Jahrmarkt am Stadtrand. (...) Die Oberflächen der Bilder bestanden aus einer dicken Mischung aus Klebstoff, Sand und Asphalt. (...) Mit ihren roh modellierten Formen und scheinbar ziellos verteilten Farbflecken ähnelten die Bilder bröckelnden Mauern, in deren Ritzen und Flecken unsere Phantasie selbstgefällig die unterschiedlichsten Bilder entdeckt hat. Hier ist es das Material der Oberfläche die uns zur Entdeckung solcher Bilder bewegt. (...) Groteske Köpfe und Masken, winzige Abbildungen, durch lustige Gesellen bevölkerte seltsame Landschaften heben sich aus dem schmutzigen und formlosen Hintergrund hervor.“⁹

Jean Fautriers Ausstellung im Jahre 1943, ebenfalls im Galerie Drouin wo er sich mit seiner Serie Otages (Geiseln) vorstellte: „Das Material der Werke ist eine zähe Masse aus Mas ix und Gips, die mit dem Malspachtel aufgetragen wurde. (...) Fautrier formt die Oberfläche zu einer besonders suggestiven Oberfläche; er formt mit dem Messer plastische Zonen, die sich wie Inseln aus dem durchschimmernd leichten Hintergrund hervorheben. In dieser bezaubernden Landschaft entstehen durch das Spiel der sich herantastenden Assoziationen Erscheinungen, kurz skizzierte tragische Köpfe und Gesichter. Sie tauchen aus der Struktur des Materials empor, aber sobald man versucht sie zu umschließen, vergehen sie nach und nach im Vergrauen ihrer Farben.“^{44 10}

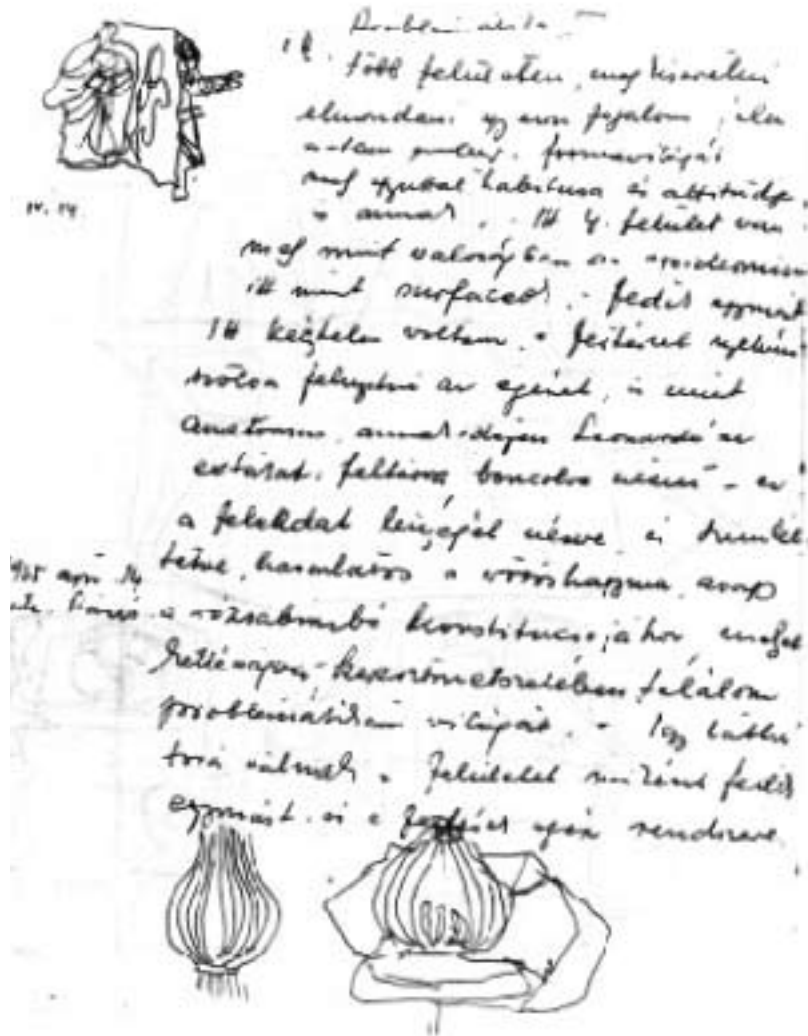


23. Kézkivirágzások, 1968 / Handblüten, 1968 / Flowerings of the Hand, 1968

Alberto Burri trat 1952 mit seinen „Materialstilleben“ in Erscheinung, die ein zeitgenössischer Historiker mit folgenden Worten charakterisierte: „Es ist ein einfaches Zusammenmontieren (assemblage) von Stoff- und Sackfetzen. Auch wenn sie an die Montagen der Dadaisten und Schwitters erinnern, drücken sie nicht minder einen Pathos aus, die ihnen zu eigen ist. Diese zerrissenen Sackfetzen und Flicker ließen durch ihre Struktur den Eindruck einer kargen Landschaft entstehen. Fäden und Kordel verbanden diese Fragmente miteinander. Hier und da blitzte rote Farbe durch eine aufgegangene Naht hindurch, als wäre geronnenes Blut aus dem Bildkörper herausgetreten. Dort, wo die Sackfetzen vom Verrotten Löcher hatten, trat ein nächtlicher Hintergrund in Erscheinung. Hier schien die Textilie auch etwas zu verbergen, eine Wunde, oder eine unfassbare Bedrohung.“^{45 11}

Von den – um die gängigen französischen Bezeichnung zu verwenden – Matieristen, die den Materialkult vertraten, muß hier noch die kurze Beschreibung der zeitgenössischen Arbeiten von dem katalanischen Künstler Antoni Tàpies Erwähnung finden, der sowohl in der Mathematik, wie auch im Mystizismus sehr bewandert war. „In seinen Bildern offenbaren sich zurückhaltende Schönheit und geheimnisvoller Reiz, zwei Merkmale, die die meditative Qualität der Werke empfindsam erhöhen. Der Hintergrund ist eine gute und stabile Art von Mauer, die irgendeine geheime und wundervolle Sache verbirgt, einen feierlichen, unendlichen und magischen Raum, der hier und da durch die Wunden der Oberfläche hindurchschimmert.“^{45 12}

Wir haben oben den Begriff „Materialkult“ verwendet, um die Materialbenutzung der Matieristen zu charakterisieren, aber in Wirklichkeit handelt es sich nicht nur um die integrierte Anwendung von unterschiedlichen Materialien, sondern auch um die inventiöse Weiterentwicklung von bekannten malerischen Mitteln und Farbmaterialien, sowie um die Erweiterung der Möglichkeiten die in der Pinselführung und in Fleck- und Farbgestaltung steckten. Die angesehenen Persönlichkeiten der „lyrischen Abstraktion“, Jean Bazaine, Roger Bissière, Nicolas de Staël, Jean-Paul Riopelle verdienen



24. A „Problematika” kézírásos szövegrészlete / Ein Textauschnitt in handschriftlicher Form aus der „Problematica”
Extract from the text manuscript of „Problematics”

von großindustriellen Gegenständen, – live – und nicht gemalt, so wie bei Léger oder anderen; das Spürbarmachen des Treffpunktes von dem unendlich Kleinen und dem unendlich Großen mit Hilfe von „Akkumulation”. Von ihm stammt folgende Aussage: „Die Menge bedeutet Veränderung, der Gegenstand als solches verliert seine Bedeutung. Er wird zu einer Art Auge, Oberfläche, Monochromität: er erhält eine andere Bestimmung.” Eines seiner anderen Aussagen: „Es steckt eine Logik in der Vernichtung; zerbrechen wir ein rechtwinkliges Etwas, bekommen wir eine kubistische Komposition; zerbrechen wir ein Cello, werden wir ein romantisches Ergebnis erhalten.”¹⁵

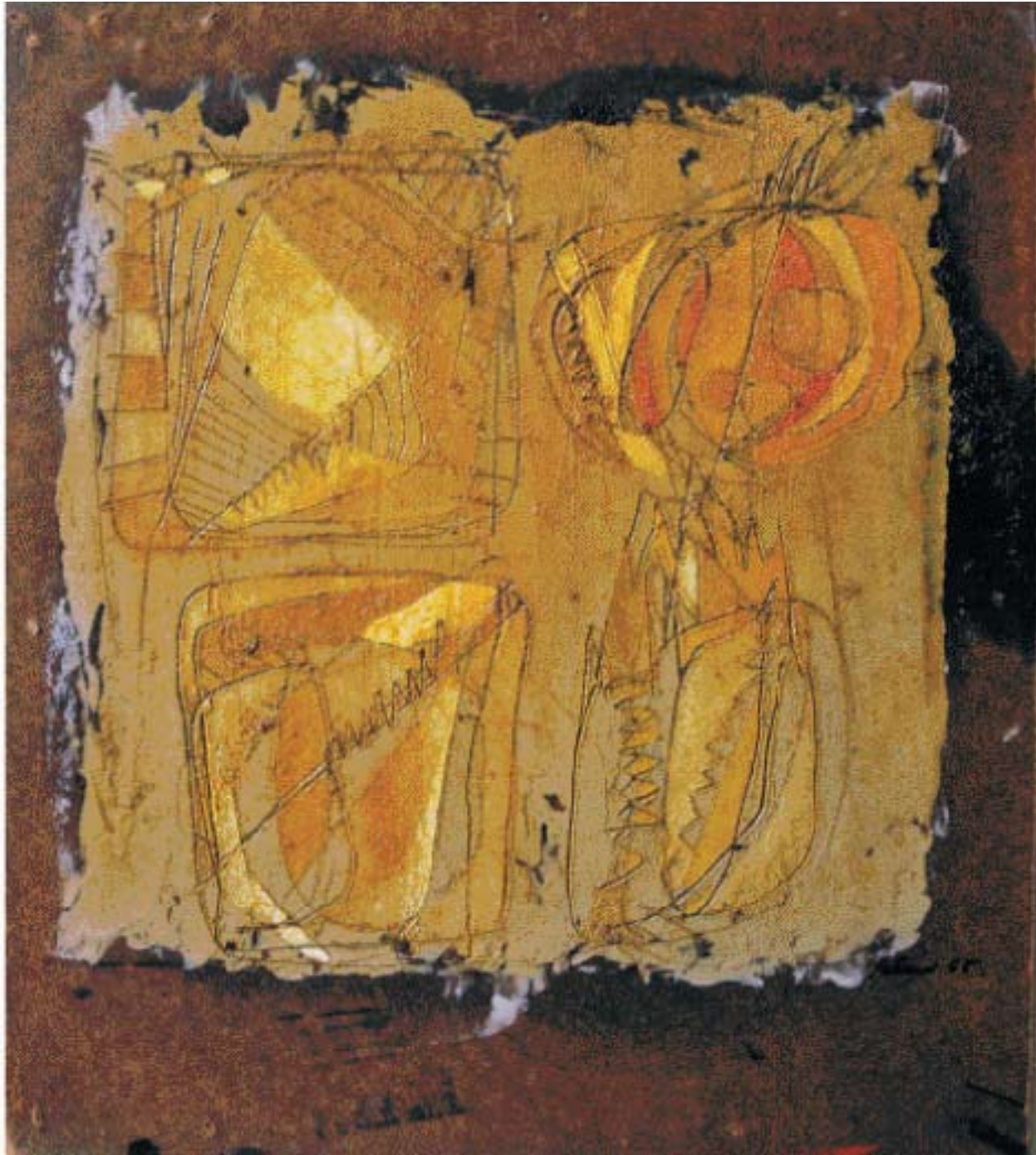
Der skizzenhafte Überblick über die Künstler des Westen (bes. Paris), die im verzauberten Dunstkreis der Materie lebten und arbeiteten wäre nicht komplett, würden wir nicht kurz über die ungarischen Künstler sprechen, die in der französischen Hauptstadt arbeiteten. Sie hatten zwar eine andere Arbeitsweise, als ihre eingeborenen oder naturalisierten Kollegen (Arman), doch vertraten sie den gleichen Geist. Es ist um so wichtiger sie zu erwähnen, weil Schéner Mihály während seines Auslandsaufenthaltes auch mit ihnen auch persönlich in Kontakt getreten ist, auch wenn diese Kontakte eher beiläufig entstanden. Dem einem oder anderen zeigte er auch seine im Ausland entstandenen Werke, so laut einer Notiz in seinem Skizzenbuch auch dem wesentlich älteren Bíró Antal, der anhand der ihn beschäftigenden Probleme der Thematik auch seine Meinung zu den Arbeiten seines jüngeren Landsmannes äußerte.⁴⁶¹⁶

Skizzieren wir die sehr persönliche Noten vertretende und über äußerste Farbempfindlichkeit zeugende Malerei Bíró Antals nur schematisch, kann man sagen, daß er zu der Zeit die „lyrische Abstraktion” vertrat, und er brachte wie es aus seiner Anmerkung hervorgeht – den durch flächenhafte Schichten dargestellten Raum mit dem Begriff der Unendlichkeit in Zusammenhang: „Wozu braucht man einen Hintergrund? Alles setzt sich fort, und läuft ins Unendliche hinaus.”

ten eher durch das letztere die Wertschätzung der neueren Generation und der Gegenwart. Ein Vertreter der Cobra Gruppe schrieb folgendes über die tassistische Pinselführung: „Es beinhaltet die gesamten Farbwerte einer ausgesprochen großen Fläche. Es ist, als gebe sich die Hand des Malers einem Schrei hin, eines Malers, der durch den Formalismus verstummt. Es ist als schrie das Material, das Material selbst, das den Formalismus zum Sklaven des Geistes machen wollte.”¹³⁴⁶

Der Monograph der heutigen Zeit schätzt in den Werken de Staels, der die Tradition der homogenen Handhabung der Farboberflächen von Gauguin – Matisse – Mondrian – Malevitsch weiterführt die Darstellung „der Materialhaftigkeit der Farbe”, und in den von Riopelle das Volumen des Pigments, das aus der unendlichen Vielfalt der Pinselstriche resultiert, sowie die Spuren, die die Werkzeuge hinterließen.¹⁴

Die kurze Charakterisierung des westlichen (französischen) Materialkultes der sechziger Jahre kann nicht abgeschlossen werden, ohne über die vielseitige Tätigkeit Armans (Arman Fernandez), eines der charakteristischsten Vertreter der „Neorealisten” (nouveaux réalistes). Im Interesse der darauf folgenden Entwicklung – etwas anzumerken. Arman demonstrierte” ungeachtet der eingefleischten Vorurteile – den Zusammenhang zwischen der extremen Materialanwendung und der visuellen Wahrnehmung meistens in einer Art und Weise, die viel Aufmerksamkeit erregte: im Friseurladen eingesammelte Haar- und Restabfälle unter Folie, von einem Mallappen ausgehend eine drippingartige Bedeckung der Oberflächen mit typographischen Zeichen; Materialisieren des Lichts durch die Opalisierung eines in Plastik eingeschlossener Inklusion, die Präsentation



25. Termés struktúrák, 1965 / Fruchtsrtukturen, 1965 / Harvest Stuctures, 1965

Ein Teil der in Ungarn lebenden Künstler stand mit den Redakteuren der Ungarischen Werkstatt (mit Nagy Pál und Papp Tibor) in ständiger Verbindung, und die Zeitschrift publizierte den Artikel eines französischen Autors über den in Paris lebenden Bildhauer Sjöholm Ádám, der ebenfalls zu dem Bekanntenkreis Schéners zählte. Es lohnt sich einen Ausschnitt dieses Artikels zu zitieren, denn es zeugt nicht nur von der Originalität der Bildhauerei von Sjöholms, sondern auch von der Art und Weise, wie andere, aus Ungarn stammende Bildhauer Material in ihren Werken deuteten und verwendeten:

”Sjöholm handhabt die Metallplatte, wie ein Steinmetz einen Granitblock, in seiner Gesamtheit, als Gefangener seiner Masse und physikalischen Eigenschaften, die bedingen, daß weder etwas hinzugefügt, noch korrigierend geflickt werden kann. Diese besondere Sichtweise macht es ihm während seiner schöpferischen Arbeit unmöglich, zu löten, zu nieten und andere Methoden des Zusammenfügens anzuwenden. Anstelle der durch Hinzufügen bis ins Unendliche erweiterbaren Umfangsveränderung entwickelt Sjöholm in erster Linie die ursprüngliche, aus dem Ursprungsmaterial resultierende

Eigenschaften der Skulpturen. Ans seinen Skulpturen sind weder die Gelenke, noch die Übergänge oder die Drehteile gekünstelt – obwohl sie sehr verwundbare Punkte der Raumformung sind – für die Formschaffung schöpft er die Inspiration aus dem Material (Hervorhebung durch M. O.), dessen Natürlichkeit die Ausschließlichkeit seiner Werke erzeugt.“¹⁷

Die herausragenden malerischen Ergebnisse dieses Denkens in Fläche, bzw. in Flächenebenen sind an den frühen, seit 1964 entstandenen Werken von Hantai Simon, eines der herausragenden Vertreter der französischen Kunst abzulesen. Der Monograph der Materialanwendung der modernen Kunst bezeichnet ihn als den Meister der gefalteten dann gemalten, dann wieder auseinandergefalteten, aber auf der ursprünglichen Fläche an den Falts Spuren weiß hervortretenden Papierflächen.¹⁸ Ähnlich handhabte Hantai aber auch großformatige Leinwände (laut Erinnerungen des Autors waren sie 1966 in der Galerie Jean Fourniers, in der Rue du Bac zu sehen). Über sie ist in dem Katalog zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou vom Jahre 1976 bereits zu lesen, daß es mit Hilfe dieser Gemälde Hantai gelungen ist die Unterscheidung zwischen den Flächen der „Form“ und des „Hintergrund“, die in Farben und in weiß strahlen zu ermöglichen, während seine Malerei ihre (als Motto der Aussage hervorgehobenen) „Wurzeln ins Licht schlagen lassen“.¹⁹

Kemény Zoltán (1907–1965), der aus Siebenbürgen stammende, zuerst in Paris, dann in der Schweiz lebende Bildhauer formt in den 50er und 60er Jahren seine Werke auch aus einer plastischen Ebene, aus gebogener Eisenplatte, die in seinem Werk von 1960 über „das sichtbar Machen des Unsichtbaren“ berichtet. Seine Werke zu diesem Thema vermitteln die Struktur des Materials zwischen den Körnern und Fasern mit Hilfe von plastischen Mitteln, sie vermitteln eine Gemeinsamkeit dieser Schichten und der tieferen Schichten, was in Metallen genau so zu finden ist, wie in der lebendigen Materie. Die Atmungsstruktur einer Pflanze kann genau so sein, wie die Molekularstruktur des Stahls betont der Künstler.⁴⁸²⁰

Es ist uns bekannt, daß sich Schéner in Paris mit dem ebenfalls aus Siebenbürgen stammenden Hajdu István (Etienne Hajdu) getroffen hat, dem weder in den Jahren, noch später die Bearbeitung des Materials (sei es noch so edel) in einer minimalen Tiefe nicht fremd war.⁴⁸²¹

Von den aus Ungarn stammenden Künstlern, die in Paris eine neue Heimat gefunden haben, hat auf dem Gebiet der Bildhauerei, ähnlich wie in der Malerei Hantai Simon, der in Békéscsaba geborene Pátkai Ervin zu der damaligen Zeit eine hohe, auch staatlich honorierte Anerkennung sich erkämpfen können. Sein Ansehen verdankte auch er den außerordentlich inventiösen Experimenten mit Materialien, besonders mit solchen, die neu, und bis zu der Zeit für eine plastische Formgebung nicht verwendet wurden, und den auf diesem Wege entstandenen Kunstwerken. Er brannte in ständiger Unruhe, hatte Unmengen von Plänen und Ideen, und er war ein Künstler, der eine bedeutende Wirkung auf die hiesige Bildhauerei und plastische Gestaltung hatte. Er sah sich selbst auch in dieser Rolle: „Meine Bildhauerei ist ein Zustand der ständigen Schöpfung. In meiner Vorstellung gestaltet sich die Form, ich sehe die Skulpturen auch mit offenen Augen vor mir. Ich mache sehr viel, aber aus hundert Projekten wird vielleicht eine realisiert. Nehme ich ein Gegenstand in meine Hand, fasse ich etwas an, so werden zahlreiche Gedanken in mir erweckt, und aus all diesen Gedanken baue ich Skulpturen.“²² Zum Charakterisieren seines künstlerischen Elans konnte sein an die Seine gereister Landsmann aus Békéscsaba das selbe von sich behaupten, wohl wissend natürlich, daß zu Hause – abgesehen von einigen seltenen Ausnahmen – zwischen der Vorstellung, dem Plan und der Verwirklichung immer eine größere zeitliche Distanz liegt, als im Ausland.

Zu Mitte und Ende der sechziger Jahre experimentierte Pátkai mit unterschiedlichen Kunststoffen, Metallen, Beton und Zement. Seine großformatigen Skulpturen, bestehend aus aufeinandergelegten Formen (Platten, Elementen) wurden ausgestellt. Des weiteren erstellte er aber auch Gerüstkonstruktionen von beachtlicher Größe, und Skulpturen, die aus beweglichen Elementen bestanden und umgestaltet werden konnten. Unter letzteren waren auch solche, kleinere, sich in die Hand schmiegende Kunststoffplastiken, die sich aus mehrschichtigen Elementen zusammensetzten, und zwischen diesen flachen Elementen entstanden durch ihre Bewegung und Austausch unterschiedliche Formen. Solch eine Plastik entstand auch in Bronze.²³

Die ergreifende künstlerische und menschliche Persönlichkeit von Pátkai und seine Experimentierfreude inspirierten auch seine Umgebung, so auch seine Landsleute in der Stadt. Wie sehr die Ansichten von Letzteren durch das (erfolgreiche) Experimentieren mit plastischem und malerischem Material beeinflusst wurden, wird auch von seinen Analysen, die er in den achtziger Jahren über in Ungarn lebenden Meister geschrieben hat bestätigt. Er schrieb nicht nur eine Hommage über den Bildhauer Pátkai Ervin, sondern, unter anderem, über Barcsay Jenő⁴⁸, Kohán György und Tóth Menyhért. Auch wenn diese Schriften aus einer viel späteren Periode seines Schaffens stammen, tragen sie die Sichtweise in sich, die er sich in seinen Pariser Jahren angeeignet hat, und die in der heimischen Umgebung fremd wirken.

Er stellt zum Beispiel zwischen der „Farbkonstruktion“ von Kohán György und den „Farbebenen“ von Soulages und Nicolas de Staël einen Zusammenhang her, und bewertet in der Malerei des Koloristen Tóth Menyhért die Technik des plastischen Farbauftrags mit dichterischen Worten – die Farbwirkung, besonders die Originalität in der Anwendung der Weißtöne sehr hoch.⁴⁸²⁴ Tóth Menyhért merkte einmal, die Bilder seines Malerfreundes, Illés Árpáds betrachtend an, daß „jeder halbwegs anständige Maler irgendwann zu Weiß gelangt“ Dies hatte, – und das besagen auch Schéners



26. Vasvirágok, 1968 / Eisenblüten, 1968 / Iron Flowers, 1968



27. Pamutfonóban, 1968 / In der Baumwollweberei, 1968.
In a Cotton Mill, 1968

– in erster Linie französischen – Quellen getan. Der Zeitpunkt der künstlerischen Ereignisse, der Anfang und die Mitte der sechziger Jahre sind in der modernen ungarischen Kunst schicksalsentscheidende Jahre. Nach der aufgezwungenen Lähmung des vorausgehenden Jahrzehnts kommt die Garde der jungen Künstler, die eine freie und moderne Ausdrucksweise begehren zu sich, die, um ihren künstlerischen Durst zu stillen, ihre Aufmerksamkeit neben den als modern erkannten nationalen Traditionen auf die westliche, besonders auf die französischen Kunsterscheinungen lenkt. Schéner Mihály hatte das außerordentliche Glück, daß es ihm erlaubt war, sich dem französischen Milieu anzupassen. So konnte er mehr als einen flüchtigen Blick auf die im Ausland gängigen künstlerischen Erscheinungen werfen, die den meisten seiner Zeitgenossen noch jahrelang verschlossen (und auch verschmäht) waren. Einige verbliebene und verwahrte Skizzen – und Notizbücher des Künstlers, die durch einen glücklichen Zufall in unsere Hände gelangt sind geben in Form von Zeichnungen,

Zeilen – in gleichem Maße auch für ihn seine Gültigkeit. Die Anwesenheit dieses „metaphorischen Lichtes“ als Urquelle wird in der Malerei von Hantai von dem international bekannten Kunsthistoriker, von der Schwede Pontus Hulten entdeckt, als er das Ausstellungsmaterial aus 1976 von Hantai betrachtet sogar Yves Michaud, der Autor der Texte des Ausstellungskataloges, die seine im Rahmen der Biennale präsentierten Werke loben. Diese ergreifende, Farbe von einem transzendentalen Weiß wird – um bei dem betrachteten Milieu zu bleiben – auch in einigen Bildern von dem Koloristen Bíró Antal, ein durch Wanderlust getriebener und sich in Frankreich niederlassender Landsmann Schéners lebendig.

Zuvor haben wir das künstlerische und geistige Milieu umrissen, welches Schéner Mihály „des öfteren“ in Paris erwartet hatte, und welches ihn mit seinem Geschmack des Neuen immer wieder in Aufregung versetzte. Dies haben wir anhand von frühen, späten und sogar neuesten



28. Asztalosműhely / Tischlerwerkstatt
Carpenter's Workshop



Plänen, Ideen und fragmentarischen Begleittexten Aufschluß darüber, welche künstlerischen Probleme Schöner damals, über mehrere Jahre hinweg beschäftigten. Durch unseren Kenntnisstand riskieren wir sogar die Aussage, daß seine heimische Arbeiten – obwohl seine spätere Tätigkeit in sehr weiten Kreisen bekannt war – in diesen (fragmentarisch verbliebenen) Material und in einigen, seitdem zum Teil publizierten Blättern von Zeichenblöcken wurzeln.⁵¹²⁵

In einem Interview, das eines seiner Jugendfreunde, der Mitarbeiter des Új Auróra aus Békéscsaba mit dem Künstler führte, spricht er über die Zeichnung und das Zeichen als eine spontane Äußerung der Phantasie: – Ich betrachte die Phantasie ebenso als dominante Sphäre der Schöpfung, wie die Natur. Das Gebiet der Phantasie ist grenzenlos. Es treibt uns auf nie gesehene Gebiete. (...) Normalerweise pflege ich abends zu zeichnen, mehrere Stunden lang am Stück. (...) Wenn der Mensch täglich seine Phantasie arbeiten läßt, schafft sie immer neuere und immer überraschendere Variationen. (...) Wenn die Phantasie so intensiv wird, das ist der gesegnete Zustand des Menschen. Es erfüllt mich mit Glück, mit dem Gefühl der Befriedigung. (...) Wie sich in diesem schöpferischen und kreativen Zustand Bewußtes und Triebhaftes miteinander vermischt ist für mich ein Geheimnis.“²⁶

Auf den Blättern seiner Skizzenbücher aus Paris und Stockholm, die um 1964 und 1965 entstanden, können wir einen eigenartigen Zeichenstil beobachten. Die Linien laufen frei und ungebunden auf dem Papier, das exakt bestimmbare Motiv ist kaum ertastbar. (11., 42) Diese Linien schlängeln sich wie die Wasserwellen, die um ein ins Wasser geworfenen Stein entstehen und deren Regelmäßigkeit durch einen weiteren Fremdkörper gestört wird. Die Zeichnungen wiederholen sich zu Dutzenden, sie erinnern an die automatischen Zeichnungen von André Masson aus den zwanziger Jahren. Gaston Bachelard bezeichnet diese Art von Phantasie, welche – die in der modernen Kunst so häufig – Gebilde zwischen „Materie“

und „Form“ entstehen läßt als „mesomorphe“ Phantasie, womit er auf den Übergang zwischen amorphem und geordnetem Zustand andeutet. „Die Gegenstände mesomorpher Träumereien schlüpfen nur sehr schwer in ihre Form, danach verlieren sie sie wieder, sie werden schwer, wie Teig“ so wird Bachelard von der Monographin dieses Themas zitiert, und fährt dann so fort: „Es handelt sich um die Phantasie die sich zwischen den materiell Existierendem befindet, welche über Planken, Durchgängen und Fugen hindurch führt, es schlängelt sich zwischen den Unterschieden von Material, Textur, Öligkeit oder Weichheit, Starre oder Eindringlichkeit hindurch, an der äußersten Stelle der Geburt der Formen.“²⁷

Blättert man in den bruchstückhaften Skizzenbüchern Schéners finden wir eine erstaunliche Anzahl an Materialbestimmungen und zahllose technische Lösungsvorschläge. Wir zitieren sie in der Reihenfolge ihrer Aufzeichnung: „Gewelltes Papier“, „Werg und Watte angemalt“, „Deckfarbe auf Rechtecke oder Holzfaser“; „bunte Papiere kleben, dann unterschiedlich reißen und lasieren zum Schluß mit Polyester behandeln“; „getropft mit Emaille“; „Streifen verwendend bei dem Aufreißen die Form in Bänder auftragen, in Scheiben“; „gesondert Leinenbänder auf das Bild kleben“; „Leinen auf Polyester kleben, die Falten bunt in unterschiedliche Materialien tauchen“; „Pappmaché wellig pressen mit Knötchen“; „der Innenraum ist leer, wie beim Falten eines Papierhutes“; „Gips auf glatte Marmorflächen gießen, dann Pechschwarz beschmieren und Zeichnungen hineinritzen“; Gips mit Ei bestreichen, und anbraten, das das Gelb nur hier und da braun wird“ usw., usw. Die inspirierende Wirkung der engeren und weiteren Umwelt ist eindeutig, es werden neue Lösungsmöglichkeiten bis ins Unendliche gesucht. (6.)

Plötzlich folgt am 14. April 1965 ein Texteintrag, mit folgender Überschrift: Problematik. (24.) Es scheint, als versuche der Künstler in der Menge der ihn überflutenden Erlebnisse und Materialversuche Ordnung zu schaffen und ein anwendbares Schöpfungssystem zu erstellen, indem er die tief verborgenen Erinnerungen an seine Kindheit aufleben läßt. Zitat:

„Versuchen, auf mehreren Oberflächen den selben Begriff, in unserem Fall: die Formenwelt des Menschen zu erzählen, die gleichzeitig Habitus und Attitüde derselben ist. Hier gibt es vier Oberflächen: wie in der Wirklichkeit die Epidermen, überlappen sich hier die surface. Hier war ich gezwungen, um die Sprache der Malerei zu benutzen, das ganze zu öffnen, und wie ein Anatom, wie damals Leonardo alles aufgedeckt und sezierend zu schauen – dies ist der Kern der Aufgabe schauend und darstellend ähnlich wie die Konstruktionen einer Speisezwiebel oder Rosenknospe – sie durchschneidend finde ich im Querschnitt die Welt meiner Problematik. So wird sichtbar, wie die Oberflächen einander überlappen, und das gesamte System der Überlappungen wird auch deutlich. Natürlich gehören Zwiebel und Rosenknospe als geschaffene Lebewesen in die Traumwelt der Natur, und nicht in die der Kunst. Die Kunst wird, als eine hochwertige Station des menschlichen Ausdrucks, vom Menschen als Gegenpol zu der Natur, mit Hilfe der Realität erschaffen. Die Kunst strebt hierdurch zur Perfektion, und das erreicht er mit dem Erlebnis der „Schönen“, indem sie Form verleiht, und unter den Formen Ordnung schafft. Es gibt zwar Ordnungen und Formen in der Natur, in dem naiven, also in der göttlichen Zustand der Natur, – aber für die Kunst ist dieser Urzustand der Urzustand der Materien, Ordnungen und Formen. Der Künstler entfernt sich hiervon, indem er mit ihrer Hilfe einen, durch einen Menschen einsehbaren, begreifbaren und mitteilbaren Zustand der Ordnung schafft, dessen Bestand den Wert des Werkes, das Verstehen des Schönen, also das Ästhesis ausmacht, nicht neu schafft, sondern erzwingt. So nähert sich der Mensch Gott.“

„Meine Ansichten über die Oberfläche sind nicht neu – sagt Schéner – schon mit 17 Jahren habe ich mich im Gymnasium mit diesem Gebiet befaßt. Hier spreche ich über deckende und bedeckte Flächen. In das handgeschriebene Heft mit dem Titel Neo – Banditismus haben wir (Székely Lajos, heute Universitätsprofessor in Szeged, Dér Endre Schriftsteller, Sekretär des Schriftstellerverbandes in Szeged, zusammen mit meinen Mitschülern aus Békéscsaba bildeten wir eine dichterische, schriftstellerische und malerische Avantgarde) in einem hochnäsigen und revolutionärem Ton unsere damaligen keinesfalls unbegründeten Schülererlebnisse niedergeschrieben. Ich vertrete seitdem meine Ansichten und verleihe ihnen Glaubwürdigkeit durch meine späteren Arbeiten und Leiden.“

Die Erlebnisse der kürzeren und längeren Parisaufenthalte bewegten in dem Künstler die tiefsten Schichten seiner Seele (dieses Gefühl kennt jeder, der im Ausland trotz persönlicher Kontakte zur Einsamkeit verurteilt war, und der von einem unerklärlichen Lerndrang erfüllt war), während er gezwungen war zu erfahren, wie sehr die zeitgenössischen künstlerischen Anstrengungen mit der triebhaften Erfahrung und Überzeugung seiner Jugendjahre übereinstimmen. Die Matieristen – zu denen wir diesmal auch Kemény Zoltán zählen können – haben im Prinzip identische Ansichten vertreten, sie haben ihre Ansichten nur mit Hilfe einer weitgreifenden Wissenschaftlichkeit unterlegt, und haben vielleicht nicht die menschnahe Pflanzenwelt als Beispiel aufgeführt. „Denn das Material, schreibt Florence de Mèredieu – deckt sich als Form-, Textur- und Strukturwelt auf, es ist eine Welt von Netzwerken, Risomen, Geweben und Fadenkreuzen. Es ist zwar eine Form, aber sie ist verdeckt, es wird auf einer mikroskopischen Ebene artikuliert. Diese Ebene ist die Ebene des Kieselsteins, des Sandkorns, des farbigen Partikels, der Zelle und des Atoms. Diese Welt der Materie zieht eine Mauer um seine Geheimnisse; der Künstler muß sie mit Geduld studieren und buchstabieren.“⁵²²⁸



30. Huszárok, 1966 / Husaren, 1966 / Hussars, 1966

Die „deckende – gedeckte“ Ansicht Schéners wirkt sich, wenn wir seine Zeichnungen, das launenhafte Spiel seiner flügelnden Phantasie verfolgen – auf zwei separate Sphären aus: auf die physische und auf die psychische Sphäre. Die Spuren des ersteren wurden festgehalten, auf das zweiteere können wir nur aus der Art der Zeichnungen (automatisch), und aus den auftauchenden Themen und Motiven schließen. Die zeichnerische Denkweise, die auf die „deckende – gedeckte“ Ansicht basiert, weitet sich letztendlich auch auf immer plastischeren Lösungen und sogar auf die kynetischen Konstruktionen aus. Wir finden solche Einträge: „Frauenaktskulptur, aus zwei Platten gebogen und gelötet“; „mein Grabmalentwurf (drei Hüte), Variationen (drei Hüte, der obere in Richtung des Herren als Zeichen der Bitte und des Gebets)“ (daneben die Skizze); „Hutkutschenmaschine, auf und ab“ (sich ineinander fügende Hutformen); „Hutbaumaschine, sich öffnend, flexibel“; „Platzende Maschine, mit Blasebalgtrommel“ (mit trivialer Anspielung auf die Funktionen des menschlichen Körpers); „Hutschneidemaschine“; „Akt mit Kupferdraht (Bündel), in Spalten, geschichtet wie eine Zwiebel“ usw. Die aufgeführten Konstruktionen tragen die einfache Überschrift „dekadente Maschinen, movement“.

Es gibt aber auch unter dem Stichwort „Keramik“ auch Gegenstandsbezeichnungen zu Dutzenden, die durch ihre ungewöhnlichen, aber sehr sanften Umrisse ins Auge stechen. Es gibt hier aber auch ebenfalls zu Dutzenden Linienzeichnungen, mit einer sehr bestimmten Linienführung, Werkzeuge mit unbestimmbarem Verwendungszweck, Gegenstände, Industrieformen, bestehend aus sich an- und übereinanderschmiegenden Ebenen und Zylinder, aus Aushöhlungen, gebogenen Flächen, aber auch Federvieh, Haustiere, menschliche Figuren mit dem Äußeren einer Industrieform.

Am sonderbarsten unter ihnen ist der Plan eines länglichen schrankähnlichen Gegenstandes mit dem Titel „Introspectaculum“ (intromatic Bilder „nach innen schauende Bilder), der die „deckenden – gedeckten“ Ansicht am originellsten vermittelt. Es ist so aufgebaut, wie ein Flügelaltar: es hat eine Vorderseite, die tatsächlich „deckende Fläche“ genannt wird. An ihr sind in zwei Reihen „Löcher zum Schauen“ angeordnet. Es hat aber auch eine innere Hinterseite, die „gedeckte Fläche“ (Glasfenster, häßliche, sich bewegende Köpfe, die sich in zwei Reihen an die äußeren Löcher anpassen), und die Innenseiten der beiden zu öffnenden und schließenden Türflügel sind verspiegelt. (Stellen wir uns letzteres vor, oder aber auch den „Grabmalentwurf“ im Jahr ihrer Entstehung, 1965, ausgeführt und aufgestellt in einer anständigen Budapester Galerie! Das „Grabmal“ hätte, dank seiner anständigen Größe, auch an einem öffentlichen Platz aufgestellt werden können: ein „alltäglicher“ Gegenstand, ein „Serienstück“ in monumentaler Größe und eine erhabene Bedeutung in sich tragend – damals gelangte nicht mal der Ruf der Pop-art bis nach Ungarn...)5429 (43.)

Aber welche Themen und Motive tauchen auf den verschlissenen Heftseiten auf, und welche Seelenschichten bewegen sie bei dem Künstler, der sich mit den automatischen Zeichnungen seine Vorstellungskraft stärkt? Themen, wie die „Madonna“, das „Letzte Abendmahl“, das „Moderne Golgotha“, und „Vanitatum Vanitas“. Sie passen sogar in den Rahmen der traditionellen Ikonographie, aber die Zeichnung, die uns an das Bild eines Mumiensarges („Bretterkisten, Leinen umgeschlagen“) denken läßt, schon weitaus weniger. Die sich immer und immer wiederholenden fieberhaften Striche der Zeichnungen „Frau“, „Kind“, „Menschenpaar“ (46.) und „Mutterschaft“ deuten auf das unermüdliche Begehren der Form bei dem Künstler. Es steht ebenfalls außer Frage, daß dieses Formbegehren sich nicht auf irgendein Zivilisationsschema richtet. Genau, wie die „Lebkuchenpuppen“ und die mit bestimmten Linien gezeichneten Spiegelherzen nicht einfach als Bild vom billigen Jahrmarkttrödel auftauchen. An Lebkuchen und an Lebkuchenfiguren knüpfen seit Urzeiten rituelle Gewohnheiten, die mit der Heilkraft des Honigs und mit der kultischen Bedeutung der Puppen zusammenhängen. Hierüber legen sowohl die alten Funde, wie auch ungarische mittelalterliche Urkunden und die Geschichte des Handwerks (Honigkuchenformen) Zeugnis ab.³⁰54

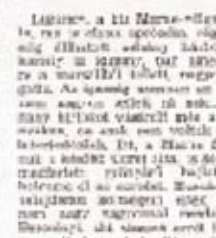
Hiermit gelangen wir an die universelle Bedeutung der „deckenden – gedeckten“ Ansicht, die im Laufe der (automatischen) Zeichnungen, Pläne, Skizzen und Textfragmente entstanden ist. Schéner suchte mit seiner sich ewig bewegenden Hand unbewußt Archetypen und archetypische Formen, bis er „das Geheimnis“ fand. Das Finden dieses „Geheimnisses“ erinnert, – so paradox es auch erscheinen mag – an den Endpunkt des „Urbild – Sehens“ von Hamvas Béla, dem, als Wissenschaftler, auch das Künstlerdasein nicht fern lag, wohin er durch das unermüdliche Befragen der Relikte der Urkulturen gelangte. Nach Meinung von Hamvas Béla vertreten diese Urkulturen noch ohne Unterbrechung die (Ur)Tradition, die „auf der Aufrechterhaltung der Kontinuität der Beziehung zwischen Mensch und transzendentaler Welt, im menschlichen Bewußtsein des göttlichen Ursprungs und auf dem Bewahren der Ähnlichkeit mit Gott, als einzige Aufgabe des menschlichen Schicksals basiert“.⁵⁴³¹

Für Hamvas sind die geistigen und materiellen Relikte der Volkskultur ein verbliebenes und bewahrtes Bruchstück der (Ur)Tradition, „einer Kultur der uralten Welt“. In Schéners Kunst treffen die Achtung vor den volkskundlichen Relikten der geistigen und materiellen Art – die nicht nur für seine Zeichnungen sondern für all seine Arbeiten typisch ist – und die tiefe Zuneigung zu der universellen ungarischen Kultur und Geschichte aufeinander. Dies kam durch seine Aussage an den Autor dieses Werkes zum Ausdruck, in deren Sinne „eine Nation nicht nur in ihrer Sprache lebt, sondern auch in ihrem Inhalt und ihrer Form“).

Unter seinen Bildideen und Skizzen, die er während seiner Auslandsaufenthalte anfertigte, sind gut ein Dutzend, die sich mit demselben Thema beschäftigen, mit den Husaren. Besonders interessant hieran ist, daß das Thema zwar einen allgemein bekannten ungarischen Hintergrund hat, aber auch einen – weniger bekannten – französischen militärhistorischen Bezug aufweist. Das Thema der Husaren ist ein Topos der Schénerischen Kunst. Er hat es zum ersten Mal in einem Gemälde, mit dem Titel Die Husaren fallen verarbeitet. (33.) (In seinem Skizzenbuch hat es den Titel Abattage des hussards.) (32.) Die französische leichte Kavallerie wurde von dem französischen Marshall Bercsényi László (1708–1778) gegründet, der als Sohn von Bercsényi Miklós 1720 gezwungen war, seine Heimat zu verlassen. Er organisierte die Einheit aus ungarischen Freiheitskämpfern – nach ungarischem Vorbild – und das Husarenregiment hatte noch eine glorreiche Zukunft vor sich. (Ihre erste Uniform war, wie die der Freiheitskämpfer von Thököly: mit Reiherfedern geschmückte Pelzmütze, Husarenpelz, Dolman mit Schnurbeslag, und Stiefeln mit kurzem Schaft.)³² (31.)

Das Thema „Husaren“ beschäftigte den Künstler als Gemälde mehrere Jahre. Es ist ein Gemälde aus dem Jahr 1966 von ihm bekannt, das noch einige (konstruktiv anmutende) Züge und Konstruktionsschemata mancher Strömungen der (zeitgenössischen) französischen abstrakten Malerei in sich trägt. Diese Reminiszenzen werden aber bereits von dem zeichnerischen und malerischen Auftreten des titelgebenden Themas durchbrochen und durchwebt. Hierauf deutet die Eingliederung einiger beinahe figurativer Motive (Farbformen) in die geometrisch gegliederte Struktur, und besonders das Fleckensemble, das am oberen Bildrand entlang in gereihete Gehänge angeordnet ist. Aus ihnen entfaltet sich auf der linken

Schöner schrieb als Motto auf eines seiner verbliebenen Skizzenbücher (aus dem Jahre 1965) folgende zwei (höchstwahrscheinlich von Camus) stammende Zitate: „Die Kunst und nichts anderes als nur die Kunst – ausschließlich die Kunst ist in der Lage uns vor dem Tod vor der Wahrheit zu bewahren. Schaffen ist unserem eigenen Verhängnis eine Form zu geben.³⁴ Mit dieser hochgradig ethischen Interpretation der Kunst ist die Glorifizierung der schöpferischen und schaffenden Hand zu erklären, über die die Zeichnungsserien des Künstlers aus den sechziger Jahren, und einige seiner bekannten Gemälde



55



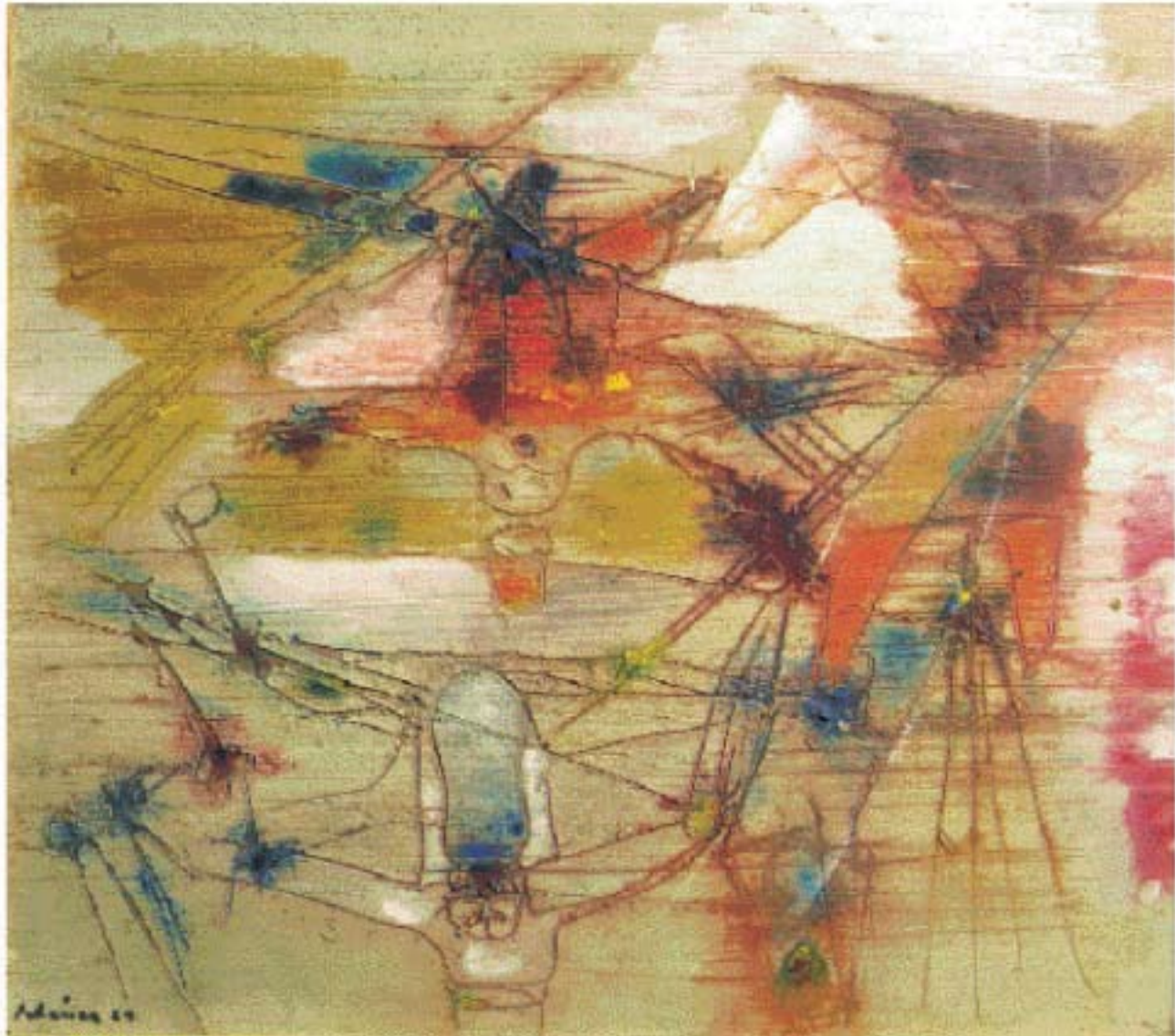
32. Az „Abattage des hussards” feliratú vázlat
 Skizze mit der Überschrift „Abbatage des hussards”
 The sketch entitled „Abattage des Hussards”

die Identifizierung des Motivs zwischen den beiden äußeren Figuren („Götzen“), das in einem Bogen schließt, ist äußerst zweifelhaft („Tor“?, „thronende Figur?“), aber die Feierlichkeit der Szene ist kaum zu bestreiten.³⁵56 (15.)

Auch die zeichenhaften Motive des zweiten Bildes zu diesem Thema, die der Structura humana (1967) wecken archaische Assoziationen. Die Vorläufer zu der Linienkonstruktion dieser, beinahe schon monochromen, in sandfarben gehaltenen Gemälde, die mit Hilfe der Ritztechnik entstanden sind unter den automatischen Zeichnungen des Künstlers zu finden. An einer Stelle wird sogar mit Text auf sie hingewiesen („Bretterkisten, Leinen umgeschlagen“). (16.) Der Künstler erwähnt in seinen Schriften den bekannten kultischen Gegenstand der ägyptischen Kunst, den Zeitlosigkeit andeutenden Mumiensarkophag als ein archetypisches Bild. Die Motivgruppe ist „sichtlich“ nicht einfach eine rhythmisch gegliederte Motivreihe, sondern ... die Szenen eines Totenkults, in der „von links nach rechts gehend „der geöffnete zweiteilige Sarkophag nur ein, in der Reihe das letzte, visuell betonte Element ist. Mit dieser Sichtweise bleibt Schéner Mihály der Linie der modernen ungarischen Kunst verbunden, die die Kunst, im Gegensatz zu der Darstellung der bildhaften Szenen der Mythologien, für die Darstellung von archaischen und existentiellen Vorstellungen in esoterischem Sinne für das geeignete Mittel hält. Diese Linie nimmt mit der Malerei von Csontváry seinen Anfang, der auf seinen monumentalen, das „große Motiv“ von Baalbek verewigenden Leinwand, den dafür empfänglichen Betrachter in ein „kultisches Ereignis“ im kosmischen Sinne einweiht, – zwar mit anderen Stilmitteln verwirklicht – aber in ähnlicher verborgener, „gedeckter“ Art.⁵⁶ Für die meisten Zeichnungen von Schéner in seinen Skizzenbüchern haben wir die

Zeugnis ablegen. Die Serie erschien vor Kurzem durch weitere Blätter ergänzt auch als eigenständiges Band mit dem Titel „Handblüten“. Die Zeichnungen werden hier ohne die Mithilfe eines Co – Autors vom Künstler selbst mit Texten, mit dichterischer Prosa kommentiert. Seine „Lesart“ kann sich natürlich von den Lesarten aller anderen unterscheiden, eins ist aber trotzdem sicher: der Künstler interpretiert die Hand als das Festhaltende des schöpferischen Gedanken, und wir finden dafür die erste Variante, die „von der Natur ausgeht“ nicht rein zufällig in seinem Pariser Skizzenbuch, unter den automatischen Zeichnungen, die die Urformen erforschen, und unter Aufzeichnungen, die die Anwendung der verschiedenen Materialien beschreiben.

Die symbolische Bedeutung des „Deckend-Gedeckten“ vor Augen haltend, erscheint der schöpferische Gedanke oft so verdeckt, daß sich aus den Zusammenhängen der (geritzten) Linien und Farbformen ergebend eine beabsichtigte „Gedecktheit“ als naheliegend erweist. In diesem Zusammenhang ist auch das Geheimnisvolle in dieser als „sakral“ zu deutenden Szene ein möglicher Grund für die Geste der „Verdeckung“. Der Symbolwert der Motive gehört – da es sich hier nicht um eine bildhafte Szene handelt – zum Erwecken der mythischen Assoziation. Das Flächenhafte der Farbebenen sowie der gebrochenen und gebogenen Formen schafft von Anbeginn eine archaische Atmosphäre. Um dieses nachempfinden zu können, müssen wir uns von der in der Sprache der Materie interpretierten dogmatischen Sichtweise der „ismen“ lossagen. Das Dreiermotiv der Gemälde aus dem Jahr 1967, die einfach „Konstruktion“ heißt, zeigt das Festhalten einer solchen, sakralen Szene:



33. A huszárok elesnek, 1969 / Die Husaren fallen, 1969 / Fall of the Hussars, 1969

Bezeichnung „automatisch“ verwendet. Sie sind es wirklich, in ihrer visuell ertastbaren Vor – Form Erscheinung, die archaische Vorstellungen erweckt. Eines der Gemälde hat er selbst mit folgendem Titel versehen: Kopfarcheformen (1969). Aber eine Kopfform wird auch auf dem Bild dargestellt, dem der Künstler folgenden Titel gegeben hat: Disparation (1966). (19.) Wenn man hierunter die sog. retinale Disparation versteht („der Unterschied der zwischen dem Abbilden desselben Gegenstandes besteht“)^{37,57} ist die Einseitigkeit der dreidimensionalen Darstellung und Abbildung eindeutig, denn theoretisch ist der Weg frei für jegliche Art von „Erscheinung“, mit gewissen Einschränkungen sogar für die Verwerfung des traditionellen „Formbegriffs“. Hamvas Béla schrieb in den dreißiger Jahren über die Venus von Willendorf, daß diese „metaphysisch konzipierte religiös häßliche“ Darstellung der Frauenseele, die „religiös schöne Gestalt“ der Aphrodite von Knidos von Praxiteles in den Schatten stellt. 57 Hamvas Béla war keiner in manuellen Fertigkeiten ausgebildeter Künstler (nota bene der Autor des „Imaginären Museums“, André Malraux war auch keiner), aber als Kulturwissenschaftler, der für die verborgensten Antriebsfedern der Kunst empfänglich war, wurde er „ähnlich wie viele seiner würdigen ausländischen Zeitgenossen – auch von dem unwiderstehlichen magischen Zauber der Urkünste berührt. Hierbei darf es nicht unerwähnt bleiben, daß Jean Dubuffet, der große Erschaffer der „art brut“ in den vierziger Jahren der Sehnsucht nach Befreiung von jeglicher Zivilisationsvorbild zum Erschaffen seines Materisten – Serien von epochaler Bedeutung bewegte.

Von Schéner ist ein 1965 entstandenes, kleinformatiges Ölbild mit dem Titel Akt bekannt (10.), das in seinen vorausgegangenen Skizzen (9.) wirklich den Anschein eines „Urbildes“ erweckt. Es legt auch die Rahmung des zukünftigen Bildes

fest, so wie sie heute sichtbar ist. Neben der Skizze ist namentlich (wie auch an anderen Stellen) Rouault erwähnt, dessen Ansichten über die im Elend lebende Frau ihm hätten sogar bekannt sein können.³⁹ 58 Über die plastische Handhabung des dicht aufgetragenen Farbmaterials mit seiner reichen Farbwirkung, welches damals in Ungarn nur als „bunter Brei“ verspottet wurde, konnte sich der Künstler im Ausland persönlich überzeugen. Die faktuelle Erregung in den späten Werken von Rouault stimmte auch mit den damaligen Bestrebungen des ungarischen Künstlers, die auf eine archetypische Darstellung durch rohe Materialhandhabung und vibrierenden Malstil abzielten, völlig überein.

Die „Deckend – Gedeckte“ Theorie des Künstlers und die Ritztechnik, deren Herleitung von den hispanisierenden Volkskunstgegenständen so verlockend erscheinen, wurden bereits des öfteren erwähnt. In Wirklichkeit besteht zwischen der „Deckend – Gedeckte“ Theorie als strukturelle Erscheinungsform in der Natur, und zwischen der Ritztechnik als eine Form der manuellen Einwirkung eine enge Verbindung. Der Künstler „macht nichts anderes“, als unter die Oberfläche, Schale und Hülle des Materials zu dringen, um hierdurch die sich darunter verbergende, und sich von der oberflächlichen Erscheinungsform gänzlich unterscheidenden Gestalt sichtbar zu machen. Dies wird von den meist kraftvollen Gesten des Künstlers in seinen Gemälden impliziert, sich nicht darum kümmernd, daß entlang der Ritzlinien das Farbmateriale beschädigt (Verspachteln), dessen Mängel er (sei es durch ein zärtliches Beabsichtigen von „Korrektur“, sei es aus dem Denken in Schichten resultierend) manchmal mit Hilfe von einzelnen Bewegungen auch verschwinden läßt.⁴⁰ 58 Wie sehr dies Zutrifft, beweisen auch zahlreiche spätere Gemälde des Künstlers, die die Fläche zwischen den Figuren und den Motiven („den negativen Raum“) zuerst aufdeckend, sie erst nachträglich mit Farbe überdeckt. (Honigpuppen, 1964; Honigkuchenspuppen, 1965; Ich suchte dich auf Himmel und Erden, fand dich in Debrecen, 1970) (45., 47.).

Durch die bisher geschilderten Sachverhalte kann man den aus sowohl innerem Antrieb und psychischer Einstellung, wie auch aus der Materialhandhabung resultierenden Prozeß nachvollziehen, dem die archaischen Figuren, die „Archeformen“ ihr Existenz zu verdanken haben. Dieser Prozeß war nicht nach einem logischen und rationellen Schema aufgebaut, und konnte es überhaupt nicht sein, so sorgte auch für den Künstler selbst die malerische Vorstellungskraft und die gerade in dem Moment in die Hände des Künstlers fallenden neuen Materialien immer wieder für unerwartete Überraschungen. Dies ging so weit, daß sogar die „Zusammenarbeit“ zwischen „mesomorpher“ Vorstellungskraft und dem Material (matériau) im engsten Sinne des Wortes sichtbar wird. Auf den Gelben Oberflächenvariationen (1965, Öl, Teer, Preßspan) erscheint der Abdruck eines Gegenstandes zweifelhafter Herkunft, man ahnt das unausgeformte Vorbild einiger figurativer Motive. Die Materialien, so auch der nach seinem Erkalten den Eindruck des Flüssigen hinterlassende Teer oder Pech, die sich wiederum ganz anders verhaltende Ölfarbe, lassen zusammen mit dem Abdruck eines runden Gegenstandes, der das „Fehlen“ einer Form signalisiert, die „Form“ wirklich nur errahnen, die sich aber letztendlich nicht in die Richtung der archaischen Darstellung zu bewegen scheint.⁵⁸⁴¹ (7.)

Spiele der malerischen „mesomorphen“ Vorstellung sind Fleck und Struktur, sowie Gekritzelt (beide 1965), aber beide Gemälde sind auch ein Beispiel für das Suchen der „Archeform“, und für die Lösung der Konzeption und des Themas mit Hilfe von Flecken und Strukturen, die mit dem Spachtel aufgetragen wurden (um die Disparation spürbar zu machen), und die durch Ritzlinien gegliedert sind. (37.) Die je drei Gestalten mit ihren zertrümmerten und eingerissenen Konturen erwecken den Eindruck eines (gewaltsamen) Ausreisens aus dem ungegliederten Material, die eingeritzten Linien sind mancherorts bereits die Vorzeichen einer wahrnehmbaren Form. Der ebenfalls ungegliederte, homogene Hintergrund, deutet auf die faserige Struktur des ursprünglichen Materials hin, auf das „organische“ Material, auf dem die, sich in Farbe und in Erscheinung deutlich ablösenden Gestalten ihre eigenständige und separate Existenz begonnen haben, und die so die Verbindungsmöglichkeit der (hierdurch idolartigen) Flächen und Strukturen miteinander bereits andeuten. Die Gestalten der Drei Figuren (1965) sind eigentlich gar nicht mehr idolartig, sie sind durch geritzte Linien gegliederte volle Idolen, deren Zwischenlücken vom rohen Sackleinen ausgefüllt werden! Der Absicht des Künstlers kann hier kaum bezweifelt werden: die drei Figuren treten unter der eindeutig „deckenden“ Schicht „roh“ hervor, sie sind aufgedeckt, wie eine barbarisch anmutende Archeform.⁵⁸⁴² (3.)

Die beschädigte, eingerissene und zerfetzte Oberfläche, die aus nebeneinander und übereinander geklebten (Kunst)Stoffetzen zusammengefügt ist, ist an sich schon ausreichend, um die sehr einfach erscheinende, aber trotzdem ergreifende Problematik des „Deckend – Gedeckten“ zu vermitteln.⁵⁸⁴³ Die auf die Holzfaserplatte aufgeklebten, einzeln braun oder tiefrot bemalten Stoffstücke schaffen eine gleichzeitig linierte wie auch plastische Oberfläche. Der Künstler wollte nicht die organischen oder anorganischen Strukturen darstellen, sondern die Erfahrung der Möglichkeiten ein neues Material, das einheitlich mit der Farbe, grisaille-artig gehandhabt die „geordnete“ Form außer Acht läßt, die Realisierung einer jahrzehntelang unter dem Bewußten verborgenen Vorstellung. Diese Oberfläche erscheint aber nur auf dem ersten Blick ungeordnet, denn es hat mehrere, von unten durchdringende und auftauchende Zentren, und die doppelte Schicht, die gelegentlich eine Archeform errahnen läßt, schmiegt sich an eine weitere Schicht, und zwar an die weiße Grundierung. Es ist



34. Huszárok I., 1966 /Husaren I., 1966 /Hussars I., 1966

nichts überraschendes an diesem „mesomorphen“ Spiel: auf den oben erwähnten Gemälden erscheinen die Archeformen auf beschädigten, eingerissenen und zerfetzten Oberflächenfetzen.

In der Anwendung des Papierrisses war die Kunst zu Mitte der sechziger Jahre weit über den dem Zufall überlassenen (ästhetisch wirkenden) Versuchen von Hans Arp vom Anfang des Jahrhunderts, aber auch über die der Anderen hinaus: Schéners Werke in dieser Art haben sich sogar grundlegend von den Werken der „Plakatreißer“ (affichistes) aus den fünfziger Jahren, wie Robert Hains und Jacques de la Villeglé unterschieden. Die im Jahre 1967 entstandene Konfluenzien (confluence (fr.): Zusammenfluß, Vereinigung) ist wieder eine Annäherung an des Thema des „Deckend – Gedeckten“, aber mit einem Lösungsweg, der sich von den früheren unterscheidet. In seiner Gesamtwirkung kann es an die frühen Werke einiger berühmten Vertreter der „lyrischen Abstraktion“ (so z.B. Jean Bazaine) erinnern. Diesen Gesamteindruck erreicht Schéner durch das Aufkleben von bemalten Stoff-fetzen und Papierschnipsel auf eine Holzfaserplatte. Die Ränder dieser plastischen Schichten sind nochmals auch einzeln bemalt, und diese weißen Ränder erwecken zusammen mit den leeren (weißen und grauen) Zwischenräumen der plastischen Schichten widersprüchlich – den Eindruck eines plastischen, „lyrisch abstrakten“ Gemäldes! Das Bild ist – so könnte man es ausdrücken – eine „lyrische Abstraktion“ nachahmende Offenbarung des Materialkults, aber als eine Realisierung des „Deckend-Gedeckten“ Gedankens mit der braun – braunroten Oberschicht und der von unten hervortretenden, hindurchblitzenden „gedeckten“ Schicht weist es über den Materialkult, und über die von vornherein nur imitierte „lyrisch abstrakte“ Erscheinung hinweg, und trägt eine Bedeutung in sich, die auf die verborgene, metaphorische Bedeutung des Lichts anspielt.⁴⁴ Man darf sogar hinzufügen, um auf den Titel des Bildes anzuspielden, daß das Bild einen Versuch zu demonstrieren scheint, als dessen Ergebnis der

Tiefenunterschied zwischen der „deckenden“ und der „gedeckten“ Fläche („Figur“ und „Hintergrund“) verschwindet, und beide erscheinen als eine einzige, durch Licht unterteilte Fläche. (2.)

Es gibt einige Gemälde von Schéner die waschechte materistische Werke sind. Bei der Verwendung von ungewohnten, einfachen und groben Materialien ist er bei diesen Bildern am weitesten gegangen, und bei diesen Bildern entfernt er sich am weitesten von dem Gedanken des „Deckend – Gedeckten“. Die Bezeichnung Materismus bezieht sich in diesem Zusammenhang ausschließlich auf die Materialverwendung. Ihre Integration trägt, man könnte es so ausdrücken, die Spuren einer „mesomorphen“ Phantasie, den „vorformalen“ Zustand der Materie und die der Persönlichkeit, die eines eigenen Charakters. Erwähnenswert ist die Tatsache, daß entsprechend meines Kenntnisstandes, zu Mitte der sechziger Jahren keinen Künstler in Ungarn gab, der einfache Materialien mit einer solch intensiven Einbindung seiner Persönlichkeit gehandhabt hätte, ja es gewagt hätte, sie in dieser Weise zu handhaben. Ich denke hier in erster Linie an Werke des Künstlers, wie: Geknittertes und Rinnendes (1965), Geknittertes und Rinnendes mit Venus (1965-66), oder Lineares und Rinnendes (1968).⁶⁰⁴⁵ (12., 1., 14.)

Es ist unmöglich nicht zu spüren, daß bei allen drei Werken die aus einfachen Materialschutt und Materialsplittern (geknittertes Leinen, Holzfaserabfälle, Bretter, Kunststoffband, Teer) integrierten Werke sich nicht einfach auf die Erscheinung der physischen Ebene des Zustandes vor der „Form“ beziehen, sondern auch auf ihr inneres Wesen als Material. Selbstverständlich ist ein solcher Zusammenhang zwischen den beiden Ebenen nicht notwendig, und auch nicht allgemein vorhanden, aber in der Deutung Schéners tritt sie in dieser Weise auf. Der Künstler vergleicht später den inneren Antrieb, der ihn zu solchen, stilistisch stark materistischen Arbeiten bewegt hat, „mit der Aufdeckung seines inneren Zustandes“, und mit dem „Herumdrücken an den Wunden eines Bettlers“. Es ist aber Fakt, daß die universelle Kunst des 20. Jahrhunderts, beginnend mit dem Dadaismus und des Surrealismus, aber ganz besonders in den fünfziger und sechziger Jahren diesen Antrieb zur sogenannten „Dekonstruktion“ der Form, der manchmal sehr erschütternd sein konnte, innehatte.⁶⁰⁴⁶ Die Vorgehensweise des Künstlers, wie er in die drei, aus (noch flüssigem) Pech geformten Figuren drei farbige Holzplatten gedrückt hat, wie er sie eingefügt hat, die eine sogar in der Mitte mit einem Kunststoffband umklebt, kann sogar als „verneinende“ oder sogar „abwehrende“ Geste gedeutet werden (Lineares und Rinnendes).

Einen besonderen Lösungsweg bietet das Gegenstück zu Geknittertes und Rinnendes, das Geknittertes und Rinnendes, mit Venus. Die beherrschenden Farben auf dem mehr oder minder ovalen, geknitterten Leinen sind zartes rot und (Grün) Gelb, und aus dem Pechschwarzen „tritt“ in völligem Gegensatz in Farbe, Material und Ausgestaltung zu der Fläche eine schneeweiße „Venus“ mit teilnahmslosem Gesicht hervor (sie hängt davor), eine volkstümliche Dutzendware aus Holz, ein Fertigprodukt (ready-made), das in seiner Lendengegend eine von Blättern umrahmte Rose trägt. Die Assemblage ist stilistisch eine eigenartige Mischung aus zwangloser Materialanwendung und, wegen der Einfügung des Fertigproduktes, einer volkstümlichen Pop-art, die in ihrer Gesamtheit – möge man das Werk beurteilen, wie man möchte – auch nicht frei von erotischen Untertönen ist. Die Assemblage wird in jedem Fall von der regelmäßig geformten und gegliederten Holzpuppe beherrscht, die in einem ungebundenen Raum ist, und die im Gegensatz zu der Unruhe des willkürlich geknitterten Stoffes und der tiefdunklen Schwärze des Pechs steht, die höchstens von den zarten Farben des geknitterten Leinen kontrapunktiert wird.

Mit diesen Werken traf Schéner – ohne unbegründet veraltete Vorstellungen zu verfolgen – auf den Gegenpol des Reiches der Farben und des Lichts, im engsten Sinne unter Einbeziehung seines künstlerischen Ichs. Es handelt sich nicht um „das Vorführen der Wunden eines Bettlers“ (diese Aussage entstand wohl nur dadurch, daß er diese Epoche seines Schaffens überschritt) „der an der Straßenecke sitzt, seine Hosenbeine oder Ärmel hochkrempelt und mit seinen Wunden beinahe prahlt“ – wie Schéner später schrieb. In Wirklichkeit – und diese Feststellung ist des Werkes würdiger ist er in die Tiefen seiner eigenen Seele, seines eigenen Ichs hinabgestiegen, und fand, um diesen bildhaften Ausdruck zu gebrauchen das Reich der Dunkelheit, des Nichts und des Nicht – Seins. Dies geschah durch eine unfreiwillige Geste, und er wehrt sich auch ganz eindeutig gegen die drohenden Strudel dieser Tiefen. In diesem Sinne deutet Geknittertes und Rinnendes mit Venus auf einen Zustand nach dem Überwinden des Tiefpunktes hin, und auf die Chancen danach, und das Bild tut dies mit der Freigabe der Vorstellungen die in der Material- und Farbanwendung verborgen waren.⁶⁰⁴⁷

Sollte hierdurch schon die inspirative Kraft, die aus den sich wiederholenden Westeuropa- und Amerikareisen (1971) stammte, erschöpft sein? Bei Leibe nicht. Wir haben des öfteren darauf hingewiesen, daß sein späteres Schaffen „sollte es noch so verborgen sein „ auch die Spuren der Eindrücke, Wirkungen und freundschaftlichen Begegnungen der Auslandsreisen in sich trägt. Laut seiner Aussagen und seiner Skizzenbücher erwachte in ihm unerwartet das Interesse für die künstlerisch verwendbare Motive aus dem Formschatz der ungarischen Volkskunst während seines Aufenthaltes in Paris und in Stockholm. Wir erwähnten bereits die „Honigkuchenspuppen“ und die „Husaren“ aus seinem Pariser Skizzenbuch, bei letzterem haben wir auch- als ein Thema von gemeinsamen ungarisch – französischen Interesse – den Werdegang vom Motiv zum Gemälde verfolgt.



35. Papírhuszárok, 1970 / Papierhusaren, 1970/ Paper Hussars, 1970

Über die „Honigkuchenpuppen“ kann man zusammenfassend festhalten, daß das Material und die eifrigen Versuche im Westen betrachtend, Schöner, mit Hilfe einer einzigen Idee, sowohl bezüglich der nationalen, wie auch der universellen Kunst, eine besondere Entdeckung gemacht hat. Er war derjenige, der, um Féja Géza zu zitieren – die künstlerische Anwendbarkeit der Honigpuppe entdeckte.⁴⁸ 61 Dieses Fertigprodukt der Handwerkskunst muß, sowohl hinsichtlich seiner Rohstoffe, wie auch hinsichtlich ihrer integrierten Anwendung (und dies sollte noch einmal betont werden), in volkstümlichen, nationalen (historischen) und internationalem Sinne als Archetyp bezeichnet werden. Das Basismaterial hat, ohne auffallen zu wollen, ein Platz unter den neuen Materialien der Kunst der sechziger Jahre. Schöner zeigt dieses neue Material aber nicht in seiner puren Erscheinungsform, wie Beuys es mit dem Fett macht, das ihm Berühmtheit verschaffte, sondern in seiner natürlichen, uralten, und auch heute verwendeten Form. Es ist ebenfalls eine Neuerung Schöners, wie er die aus diesem neuen Material resultierenden Möglichkeiten für Form und Genre ausschöpft, später auch nicht minder talentiert die Topoi der volkstümlichen und universellen Kunst berührend.⁴⁹ 61

Zu einem anderen Zeitpunkt können wir ein Schaffensprozeß mitverfolgen, im Laufe dessen, oder als dessen Ergebnis urbildhafte, archaische Figuren, die an Burri – Dubuffet angelegt sind, die Fetzenartigkeit ihres Entstehens aus der formlosen „Materie“ bewahrend zu Husaren werden (Papierhusaren, 1967).⁵⁰ (35.) Ähnlich wie die „Husaren“ wird auch – ein

neues, volkstümliches Motiv – das „Hirtenvolk“ in die Themenauswahl des Künstlers einbezogen. Bei seinem Gemälde Hirtenvolk (1968) ist es bereits schon schwer zu entscheiden, ob der Künstler die Ritztechnik auf eine ausländische Anregung hin verwendet, oder ob er als Vorbild die durch Hispanisierung entstandenen Hirtenarbeiten hatte.⁵¹ 62 Die Gliederung und die Konstruktion des Bildes läßt jedenfalls eine westliche künstlerische Denkweise vermuten. Die Figurengruppe wird zu einer einzigen, länglichen Komposition zusammengefaßt. Die in geometrische Einheiten gegliederte untere Ebene knüpft in ihren Farben und Figuren organisch an die gegliederten, Bewegung andeutenden, oberen Farbebenen an. Dies wird durch eine bekannte Lösung aus der späten ägyptischen Bildhauerei, und aus der zeitgenössischen ausländischen Malerei, die die Wiederholung eines Motivs als qualitatives Merkmal behandelt, gekrönt, durch die Kopfreihe des huttragenden „Hirtenvolkes“.⁵² 62 (44.) Die geraden Figuren werden, ihre Blockhaftigkeit betonend, vom Künstler mal aus der Seitenansicht, mal aus der Frontalansicht, mal als Halbprofil dargestellt. Die Holzplastiken mit dem Titel Konstruktive Figuren, die im Rahmen der Ausstellung in Békéscsaba 1979 präsentiert wurden, und welche die summierende Abstraktion und die auf Konstruktion basierende Zeitlosigkeit der Figurativität miteinander in monumentaler Weise vereinen, hätten ohne ein solches, und ohne ähnliche Vorgeschichte kaum entstehen können.⁵³ 62

Die Vorgeschichte der „eckenmildernden“ Ausformulierung der Hirtenhüte, im Gegensatz zu den eckigen Körper- und Kleiderformen bei den Konstruktiven Figuren ist in den, ebenfalls im Ausland entstandenen Skizzen zu finden, in denen der Künstler rechtwinklige Elemente mit Hilfe von winkelrahmenden Elementen zu bogenförmig abschließenden Formen uminterpretiert.⁶² 54 Mit dem Datum 20. März 1965 hielt er Zeichnungen in seinem Pariser Skizzenbuch fest, welche die damals kaum zu erahnende Tiefe seiner Beziehung zum Theater bereits andeutete.⁵⁵ Er hat für die Ausstellung in Békéscsaba, 1979 auch „Beat Figuren“ erstellt, Plastiken aus genietetem Eisen mit beweglichen Gliedern, die später in einer drei Meter großen Ausführung verwirklicht wurden.⁶² 56

Hier taucht die Größe, eines der immer wiederkehrenden, und immer für neue Überraschungen sorgenden Probleme der universellen Kunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die Frage der Größenordnung auf. Um bei der Bildhauerei zu bleiben, der 7,32 m hohe Lippenstift – Säule (1969) von Claes Oldenburg ist wohl bekannt, aber auch seine 14,76 m hohe Wäscheklammer (1976), und Dubuffet äußerte sich folgendermaßen: „Die von dem lebendigen Material bevorzugten Formen sind überall identisch, egal, ob es sich dabei um winzige Gegenstände, oder riesige geographische Gebiete handelt. In diesem Sinne verwirre ich gerne durch Größenordnungen, damit es unklar wird, ob das Bild eine sich über weite Gebiete erstreckende Gebirge, oder ein kleines Bodenfragment darstellt.“⁶² 57

Im Skizzenbuch aus dem Jahre 1965 sind auch die ersten Entwürfe für die Späteren „Dorotheenwagen“ von Schéner (mit dem Datum 8. September) zu finden, es ist ein späteres Gemälde von ihm mit diesem Thema, bzw. mit einem annähernd ähnlichem Thema bekannt (Verspielte Figuren, 1968).⁵⁸ Später erstellt er als Skulptur eine 26 cm große, und ein Meter große Variante des Dorotheenwagens, letztendlich aber wird er als – fünf Meter große Spielplastik aus getöntem Metall – gebaut, und in der Hauptstadt aufgestellt. In dieser Arbeit übernimmt der Künstler betonte Stilbestrebungen (Mondrian, Bauhaus, directoire), aber auch Elemente des ungarischen Kulturgutes (der klassische Lustepos von Csokonai), und kombiniert sie mit alltäglich volkstümlichen Charakter („Wagen mit Figuren“), die in den einzelnen Varianten des Werkes mehr oder minder verborgen sind. Es ist wichtig, die Skala der Größenordnungen der einzelnen Varianten zu erwähnen. (53.)

„Ich habe auch für eine größere Größenordnung einen Plan“ merkte der Künstler vor einigen Jahren an, als hätte er ungesehen auf die neuesten Monumentalkonstruktionen der früheren Mitglieder der Nouveau Réalisme antworten wollen „die Figur des Guten Hirten stelle ich mir als einen 13 Meter hohen, multifunktionellen Bau vor, in seinem Inneren fände eine Wirtschaft Platz, und von der Hutkrempe aus könnte man die Landschaft, wie aus einem Aussichtsturm bewundern.“⁶² 59 Ebenfalls als Beispiel der Maßstabsvergrößerung ist das eiserne Abbild einer Riesensätze machenden Grille in der Größe 270 x 150 x 150 cm entstanden, die mit ihrer konstruktiven Deutung eine (Metallplatten) Plastik für ein Kinderspielplatz werden sollte, obwohl es ein Exemplar ist, das einer musealen Unterbringung würdig ist (wie es auch später durch die Ungarische Nationalgalerie geschah).⁶² 60 Zwar erst im Jahre 1985, aber in einem größeren Maßstab wurde auch der zuvor – in Endnote 49 – erwähnte Seepferdchen – Husar, verwirklicht, ein Motiv, das sowohl als Archeform der Volksmärchen, wie auch als Topos des internationalen Surrealismus betrachtet werden kann. Er wurde in einer Größe von 3,5 Metern in Dunaújváros ausgeführt, und ebenfalls dort, wie es ihm gebührt im Freiland aufgestellt.⁶² 61 (54.)

Auch ohne die Zuhilfenahme von kunsthistorischen Vorboten wird es deutlich, daß aus der Integration der unterschiedlichen Materialien, das Übertreten der traditionellen Genregrenzen automatisch erfolgte, denn es war die Verwirklichung ein und derselben Idee mit unterschiedlichen Materialien und in unterschiedlichen Größen. Es gibt aber eine Grenze, die der Künstler in jedem Fall überschreiten muß: der zuvor skizzierte, nur auf dem Papier existierende Plan des „Introspektakulum“ (mit dem Datum 3. 7. 1969) wurde mit folgendem, lakonischem Eintrag kommentiert: „nach außen Bauen, Skulpturen, die sich öffnen lassen.“

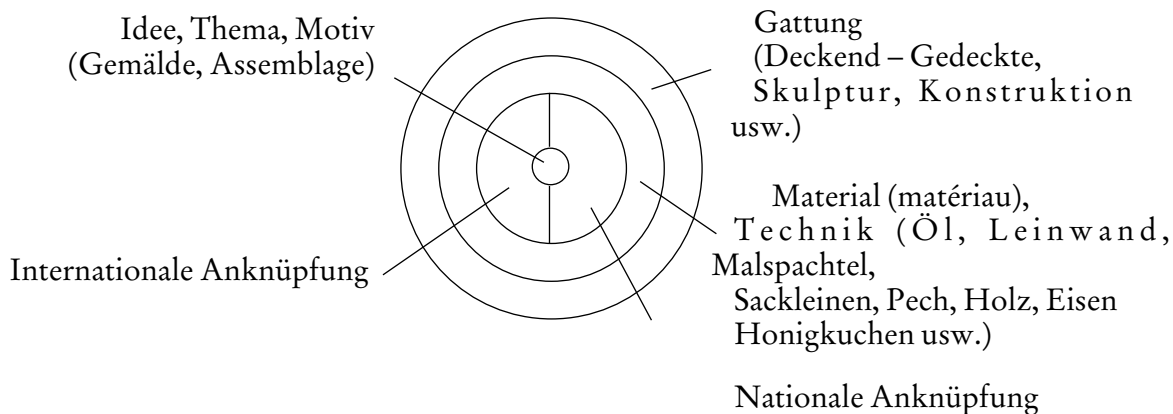
Mit der „Kiste“ als Thema (Motiv) „das ebenfalls eine lange Vorgeschichte auf dem Gebiet der modernen Kunst innehat^{62,63}–, geschieht dasselbe, wie mit dem, durch Schéner ebenfalls in das Werk integrierten Honig als Material. Er akzeptiert es nicht als „Material“ an sich, als „(industriellen) Gegenstand“ oder als „Motiv“, und variiert es ad ultimum, sondern kombiniert es „im Sinne der Ordnung“ mit einem anderen Motiv (mit anderen Motiven), so entsteht daraus eine „zu öffnende Skulptur“, („in dessen Inneren sich Regale befinden“). So entstand das Holzpferd (bemaltes Holz), das die Reminiszenzen des Themas der „Husaren“ genau so in sich trägt, wie das konstruktive Strukturschema der Hirten.⁶³ So fügt es sich, durch den verwirklichten Übergang zwischen Nonfigurativität und reiner Abstraktion hervorragend in den Strom der Bestrebungen der damaligen westlichen (französischen und englischen) Kunst. Daher ist es nicht verwunderlich, daß der Künstler mit seinen „Pferden“ (beziehungsweise mit anderen Arbeiten) an den internationalen Präsentationen in Paris zu Beginn der siebziger Jahre vertreten war.

Hiermit könnte die durch manche Ausblicke erweiterte Rekonstruktion der Schénerischen Kunst in den sechziger Jahren abgeschlossen werden, die mit Hilfe der zur Verfügung stehenden künstlerischen und dokumentarischen Unterlagen entstand. Die Verknüpfung der früheren westeuropäischen Bestrebungen mit der modern umgedeuteten nationalen volkskundlichen Traditionen in seiner Kunst ist aus den Gesagten wahrscheinlich ersichtlich geworden. Als Abschluß möchte ich noch die Vorgeschichte seiner zweiten eigenständigen Ausstellung in der Csók Galerie im Jahre 69 skizzieren, denn sie charakterisiert hervorragend die damalige ungarische zentralisierte Kunstpolitik und Beaufsichtigung.

Der Künstler wandte sich, um die Genehmigung für eine Ausstellung zu erhalten, eigentlich bereits 1967 an das Lektorat für Bildende Künste und Kunstgewerbe.^{64,65} Sein Antrag wurde abgelehnt, die Institution hat ihm als Ausstellungssaal den Fényes Adolf Saal zugewiesen. Gegen den Beschluß legte der Künstler Berufung bei der Hauptabteilung für Bildende Künste des Kultusministeriums ein.^{63,65} Über das Absenden des Briefes, oder über eine eventuelle Antwort liegen uns keine Informationen vor.

Am 13. Oktober 1969 suchten ihn aber einige Verständige, Liebhaber und Mäzenen seiner Kunst in seinem Atelier auf: Baránszky-Jób László, Barcsay Jenő⁶³, Juhász Ferenc, László Gyula und Major Máté.⁶⁶ Letzterer schrieb über diesen Besuch, der die Laufbahn des Künstlers positiv beeinflusste, folgendes: „Vor uns maschierten die Figuren der volkstümlichen Vorstellung und Realität, die Hirten, die Betyaren, die Panduren, und die Husaren mit all ihren Attributen, sowie Tiere, Pflanzen und die alltäglichen Gegenstände des bäuerlichen Lebens. Trotzdem waren sie keine Nachempffindungen der volkstümlichen Kunst, noch weniger ihre Nachahmung, sondern sie haben sie in sich integriert und sie überschritten. Sie waren durchdrungen von den künstlerischen Strömungen des Jahrhunderts, vor allen von den formgebenden Eigenarten des Kubismus, Konstruktivismus und Surrealismus – die mit dem Volkstümlichen eigentlich nah verwandt sind. Letztendlich ist die zweite eigenständige Ausstellung verwirklicht worden am unveränderten Ort, in der Csók István Galerie, unter der fachmännischer und liebevoller Organisation von Erdély Miklós. Die Ausstellung hat ein Künstlerfreund eröffnet, Juhász Ferenc, der die Arbeiten des Künstlers mit großer dichterischer Inspiration würdigt. Er blieb, zusammen mit Nagy László, der auch in einem seiner Gedichte den Künstler verewigt, weiterhin ein aufmerksamer Beobachter, Liebhaber und Unterstützer seines Künstlerzeitgenossen, hierdurch die glückliche Zusammengehörigkeit von zeitgenössischer bildender Kunst und Literatur bezeugend.“

Der (für die späteren Jahre auch charakteristische) schöpferische Prozeß in Schéners bisher untersuchten Tätigkeit kann mit folgender Abbildung stark vereinfacht dargestellt werden. Man muß hinzufügen, daß zwischen den einzelnen Sektoren freie Übergänge, Verbindungen oder Zusammenhänge bestehen, oder bestehen können:



Gehen wir von diesem Schema aus, erhalten wir, als Zusammenfassung auf theoretischer Ebene elementare Feststellungen. Hierdurch wird die Rolle und die Bedeutung Schéners in der ungarischen Kunst der sechziger Jahre deutlich. Es ist wichtig, diesen Schritt zu vollziehen, denn weder damals, noch später wurde er zu einer der Gruppierungen hinzugezählt, obwohl die Kulturpolitik diese akribisch observierte. Lange Zeit fand er auch keinen einflußreichen Fürsprecher. So mußte er auf sich selbst gestellt, seine eigene organische Entwicklung verfolgend die Position, die ihm in der Kunst seiner Epoche gebührt, alleine erkämpfen.

Die weit verzweigten und doch miteinander verbundenen Motive, Themen, Genren und nicht zuletzt die abwechslungsreichen Materialien der behandelten Epoche kennend, bietet sich die Möglichkeit an, die Kunst von Mihály Schéner – auch in ihrer Gesamtheit – als ein System von Formverbindungen zu interpretieren. Die Grundlagen dieses Systems werden im behandelten Jahrhundert von dem Künstler gelegt, und diese Grundlagen bringen ihre ersten Früchte in dem beschriebenen Jahrzehnt hervor. Dies war eine so stark beschleunigte Periode seines Schaffens, daß parallel zu den Inspirationen aus Paris, – um George Kubler zu zitieren – das visuelle Bild des gemeinschaftlichen Selbstbewußtseins entstand, in seinem Fall „auf der Ebene der Nation“.⁶⁷ Dieses gemeinschaftliche Selbstbewußtsein blieb auch ein bestimmender Zug seines späteren Schaffens.

In dieser beschleunigten Periode etablieren sich die „Formsequenzen“, die zusammen mit dem ursprünglichen Problem, mit der „ideellen Form“ der Sequenzen zusammen die sogenannten „Formklassen“ gemeinsam ins Leben rufen. In Schéners damaligem Schaffen war die „ideelle Form“ der Sequenzen, die damals von ihm als „Problematik“ bezeichnete „Deckend-Gedeckte“ Theorie und die sich daran anpassende Praxis; die Sequenzen dagegen waren die (offenen) Serien, die unterschiedliche Motive und Themen entstehen ließen. So entstanden, durch die abwechslungsreiche Materialanwendung, durch die Integration und durch die Verschärfung der Spannung zwischen „Material“ und „Form“ die „Formklassen“, die später – sogar synchron zu der Veränderung des ursprünglichen Problems – unterschiedliche, einander oft überlappende Erscheinungsformen innehatten. In diesem Sinne bilden – um nur den einfachsten Fall als Beispiel aufzuführen – die automatischen und konstruktiven Zeichnungssequenzen völlig unterschiedliche „Formklassen“, genau wie in einem anderen Zusammenhang die konstruktiven und/oder surrealen Plastiken dies tun.

Hieraus folgt – nach der Deutung Kublers und bereits als erwähntes Eigenart der Schénerischen Arbeiten erwähnt –, daß „sich die Formsequenz gleichzeitig in mehreren Handwerksbereichen realisieren kann.“ Wie präsent das ursprüngliche Problem („Problematik“) zumindest im Keime auch in solchen Fällen sein kann, beweisen die bemalten Holzpferde, welche die „Kiste“ als internationales Topos der Plastik integrieren. Als markantes Beispiel lassen sich aber auch die Hände darstellenden Textilplastiken mit den unterschiedlichsten Titeln aufführen.

Die in „mehreren Handwerksbereichen realisierten“ Formsequenzen von Schéner haben eine Besonderheit, die in der ungarischen Kunst der sechziger /und auch siebziger/ Jahre dem Künstler eine besondere Rolle zuwies. Dies ist, neben der paradoxen Präsenz der „Deckend – Gedeckten“ Oberfläche, das sichtbare und fühlbare Naturmotiv und das integrierbare (integrierte) Material als Ausgangspunkt. Dies ist in allen Ebenen des Schaffens präsent, auch dort, wo er in der behandelten Epoche dem (surreal anmutenden) Spiel der mesomorphen Vorstellung freien Lauf läßt. Auch in seinen konstruktiven Arbeiten entfernt er sich nicht, weder zu der Zeit noch später, von den strukturellen Zusammenhängen des Menschen und der Natur. Dies unterscheidet seine Kunst von all deren, die (geometrische) Flächen und plastische Formen in ihren Werken und Serien nur durch auf sie selbst und auf ihre Zusammenhänge untereinander deutende Zeichenwerte schufen, manchmal sogar rein aus konzeptionellen Beweggründen heraus. Das Spiel der mesomorphen Phantasie, die konstruktive Struktur seiner Werke ist auch an den durch die Zeit, durch die Perspektive der Jahrzehnten gefestigten „Formklasse“ Stücken zu finden. So knüpft seine Kunst an die seiner älteren oder jüngeren Zeitgenossen an, oder wird in der Kunst derer fortgeführt, die sich in der Zeit fortbewegend immer neue Ergebnisse des Experiments mit dem integrierten Material und mit der Naturform erlangten, immer mit neuer Problematik arbeiteten und immer neue Lösungen fanden. Betrachtet man die Anzahl der Formsequenzen und der Formklassen, und das Ineinanderdrehen derselben, ist Schéner unter seinen Zeitgenossen sicherlich alleinstehend.

George Kubler sinniert in seinem Werk sehr tiefgreifend auch über die „Natur der Aktualität“. Er schreibt: „Aktualität ist, wenn der Leuchtturm im Dunklen ist, zwischen den beiden Aufblitzen seiner Scheinwerfer: das Kurze zwischen Tick und Tack: die trügerische, zeitlich unfäßbare Leere, der Spalt zwischen Vergangenheit und Zukunft, der neutrale Raum zwischen den beiden sich drehenden Magnetpolen, das unendlich klein, aber um so realer ist. Das ist die Zeit, in der nichts passiert. Das ist die Pause zwischen den Ereignissen. Gleichzeitig kennen wir nur das Aktuelle direkt. (...) Die Wahrnehmung geschieht jetzt, aber das Versenden und die Übergabe des Signals geschah damals. (...) Wir können das Ereignis nur dann tatsächlich begreifen, wenn es sich bereits abgespielt hat, wenn es Geschichte geworden ist, wenn es bereits zu Staub und Asche zerfallen ist in dem kosmischen Sturm, der ewig in der Schöpfung tobt, und Gegenwart genannt wird.“⁶⁸ Nun wir haben in diesem Buch versucht, die ersten Augenblicke des Zur – Geschichte – Werdens festzuhalten, der Gegenwart, die die „zur Asche und Staub gewordenen“ Augenblicke von besonderer Bedeutung in dem vergehenden Fluß der Zeit festhält, eine Form zu geben.

- 1 Schéner Mihály. Das Interview und die Zusammenfassung über die Laufbahn des Künstlers wurden erstellt, das Band wurde entworfen und zusammengestellt von: Zsuzsa Ladányi. o. Jahr (1995), S. 19.
- 2 Schéner Mihály: Az ismeretlen 60-as évek. Eine Ausstellung der Körmendi Galerie und des Csontváry Saales. August – September 1996. (Einladung und Begleitheft mit Texten von Csák Máté, zusammengestellt von Egry Margit.) Der Großteil des ausgestellten Materials ist Eigentum der Körmendi – Csák Sammlung.
- 3 Reproduktion: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 36.
- 4 Baránszky – Jób László: A mai esztétika szempontjai. (1946) In: Teremtőesztétika. Budapest 1984. S. 83.
- 655 Über die Farbenlehre Rudnay Gyulas, die er an der Kunsthochschule vertrat, sagte S. M. folgendes zu László Gyula, der auch seine Kunst hoch schätzte: – Die Farben müssen klingen, als würde ein fünfhundert köpfiges Orchester spielen – sagte einmal Rudnay Gyula. [...] Achten wir auf das Grün und das Grau, das Grau läßt das Grün leben. Sie haben auch Aktbilder in plein-air gemalt. Es ging also nicht darum, daß er nicht in der Lage gewesen wäre mit mehr Farbe zu arbeiten. Er hat einfach gewisse Farben ausgeschlossen, sie haben einfach nicht den Weg zu seiner Persönlichkeit gefunden. Aber die verbliebenen Farben nutzte er mit unglaublichen Energien. [...] Er war bestrebt, das Bild in einem einzigen Punkt ruhen zu lassen, alles andere wurde im Verhältnis zu diesem einen Punkt gesteigert! Rudnay hat die entscheidende Bedeutung der Oberflächen gespürt. (László Gyula: Sírfelirat Rudnay Gyula (1878 – 1957) emlékére. In: Művészetről és művészekről. Óriások a képzőművészetről. Budapest 1978. S. 182.) Rudnay vertrat die Ansicht, daß bei der Entwicklung der ungarischen Kunst die fremde Kunst nur eine „befruchtende“ Rolle spielt. Der Verfasser seiner Monographie, Bényi László schrieb folgendes über ihn: „Sein Naturell als Maler erscheint in seiner Hinwendung zum Geist der nationalen Romantik. Darin, daß er sich durch sein Temperament zu solchen revolutionären Beispielen unserer ungarischer Kunst hinwendet, in der sich das nationale Selbstbewußtsein mit der künstlerischen Leidenschaft vermischt, um gemeinsam, frisch und ungebrochen zur Oberfläche zu sprudeln.“ (L.B.: Rudnay 1878 – 1957. Budapest 1961. S. 26)
- Die bildlichen Motive und Themen Rudnays kennend möchten wir, anstelle der Bezeichnung „romantischer Subjektivismus“, was Baránszky-Jób benutzte um Rudnays Malerei zu beschreiben, die Aufmerksamkeit eher auf die „Wanderer und Heimatloser“ Theorie von Prohászka Lajos lenken. Prohászka schilderte seine Theorie in den dreißiger Jahren in der Zeitschrift Minerva, und erregte damit großes Aufsehen. Das Werk erschien im Jahre 1941 auch als Buch. (Hanák Tibor: Az elfelejtett reneszánsz. A magyar filozófiai gondolkodás századunk első felében. Budapest 1993. S. 100 – 103. Erste Auflage: Bern, 1981.)
- Schéner Mihály besuchte in seinen Jahren an der Kunsthochschule (1942 – 1947) eine Zeit lang auch die Vorlesungen von Fáy Aladár, Direktor der Hochschule für Kunstgewerbe, dessen Werk mit dem Titel „Der Trieb zum Verzieren bei den Ungaren“ 1941 erschien. (Neuaufgabe 1994). Der Autor behandelt in seinem Werk die auf eine Fläche projizierte Formenlehre der Volkskunst, aber, wie er es selbst betont, beschäftigt er sich nicht mit der Herkunft der Zierelemente ungarischer Volkskunst und ihr Verfahren.“ Er betrachtet aber Volkskunst, – und es ist sehr wichtig, diese Auffassung zu betonen, um die später sich in Paris entfaltende Kunst Schéners zu verstehen – als „die untergetauchte Weiterführung der urbarbarisch – nomaden, mittelalterlichen Linie, die die triebhaften Vorstellungen bevorzugt, im Gegensatz zu den an der Rationalität angelehnten bürgerlichen Stilrichtungen. [So ist Volkskunst] ein wahres Sammelbecken von prähistorischen Traditionen, und von abgenutzten und umgeformten Elementen der historischen Stilen.“ (Á.F.: A magyarság díszítőesztétikája. Budapest 1993. S.6)
- Hier möchten wir daran erinnern, daß im 1944, unter dem Titel „Die Bildhauerei des ungarischen Volkes“ erschienenen Werk von dem Bildhauer Andrassy Kurta János als die originellste Epoche ungarischer Bildhauerei die romanische [bezeichnet wird], da sie mehr oder minder aus den (triebhaft verinnerlicht erscheinenden) formalen Lehren der volkstümlichen Bildhauerei gelernt hat. (M. O.: – Az Értő és az Óceánig. Andrassy Kurta János szobrászatáról. Kortárs, 1997. Nr. 5. S. 98)
- 6 Baránszky-Jób László: Schéner Mihály. Magyar Műhely (Paris), 15. August 1965. S. 58-59.
- 7 In: Baránszky – Jób László: A művészi érték világa. Elméleti írások, tanulmányok, esszék. Budapest 1987, S. 150.
- 8 Der Monograph der Materialverwendung, Ezio Manzini beziffert die Zahl der Materialien und Stoffe, die seit dem Neolithikum Verwendung fanden auf 50 – 70.000, ganz und gar außer Acht lassend, daß diese Materialien sich ständig weiterentwickeln, vermischen und umgestalten. (Florence de Méredieu: Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Paris, 1994. S. 14.)
- 9 Werner Haftmann: Les grands maîtres de l'abstraction lyrique et de l'informel. In: Depuis '45. L'art de notre temps. Vol. I. La connaissance S. A. Bruxelles, 1969. Publié sous la direction d'Ernest Goldschmidt. S. 45. Eine aktuellere Quelle zitiert den Künstler Jean Dubuffet selbst: „Die Kunst steht, seiner Meinung nach, nie auf der Seite der organisierten Macht, auf der Seite deren, die das Wohl der Öffentlichkeit mit der Mehrung der eigenen Privilegien verwechseln und nur bestrebt sind, jede Erneuerung und jede Veränderung und im Grunde genommen jede Zukunft zu vernichten.“ (Marcel Paquet: Dubuffet. Nouvelles Editions Francaises (Paris), 1993 S. 38.)
- M. Paquet schreibt folgendes über die Werke Dubuffets, die um 1944 entstanden: „Er zeichnet wie ein echter Rüpel, wie ein unwissendes Kind, wie ein böses Kind, das sich damit zufriedengibt, sich häßlich zu zeigen. (...) Er schmirgelt, ritzt und knittert, um zu sehen, was hervortritt, was ohne das Vorhandensein des a priori sichtbar wird.“ Der Bekanntheitsgrad der Werke Dubuffets aus den vierziger und fünfziger Jahren in Mittel- Osteuropa (hierzu gehört auch bewiesenermaßen Ungarn und Polen) und ihre Befruchtende Wirkung auf die Kunst der jungen Generation ist von allgemeiner Wirkung gewesen. (vgl.: M. Paquet: zit. Werk, S. 88 – 91.) Es ist anzumerken, daß Jean Dubuffet mit seinen Schriften und Büchern auch als sich selbst definierender Künstler maßgebende Bedeutung hat. Er ist auch der Namensgeber des künstlerischen Bestrebens, welches unter dem Namen „art brut“ bekannt ist.
- 10 Werner Haftmann: zit. Werk S. 35. (Mit Hilfe dieser Technik arbeitete auch Paul Klee seit 1915, und später in den dreißiger Jahren Willi Baumeister und Fritz Winter.) Es ist anzumerken, daß bei den plastischen „Pfützen“ der Serie Otages (wie ein französischer Kunsthistoriker sie nennt) graphische Elemente und Konturen so gut wie keine Rolle spielen. Über seine um 1955 entstandenen Bilder kann man folgende Feststellung lesen: „Dieses, ursprünglich enduit 57 genannter Gips ist dem Stukkaturgips sehr ähnlich, es härtet aber schneller aus, und seine Oberfläche bleibt längere Zeit formbar.“ (Fautrier, 1898 – 1964. Musée d'art moderne de la Ville de Paris. 25 mai – 24 septembre 1989. S. 43.)
- 11 Werner Haftmann: zit. Werk, S. 47.
- 12 Werner Haftmann: zit. Werk S. 46. – Der Autor nennt die frühen Werke Antoni Tápies kurz und bündig „Meditationsmauern“.
- 13 65Der Katalogtext Christian Dotremonts wird zitiert durch Florence de Méredieu: zit. Werk S. 190. Die Farbenwildheit von Pierre Corneille, ebenfalls Mitglied der Cobra Gruppe, wird vom Autor mit der Farbenvielfalt des Kinderspielzeugs in Verbindung gebracht. Kinderspielzeug in kräftigen Farben wurde auch von Vertretern des russischen Konstruktivismus, des Futurismus und des Bauhaus hergestellt. (zit. Werk S. 5.)

- 14 Florence de Mèredieu: zit. Werk, S. 52. und 229. Zu Bazaine vgl. auch: (Jean de Bengy:) Bazaine. Exposition Bazaine. Galeries nationales du Grand Palais. Paris, 1990. Zu Bissière vgl. auch: Daniel Abadi: Bissière. Editions Idées et Calendes, Neuchâtel (Suisse), 1986. Bissière vertritt 1964, im Jahr seines Todes Frankreich an der Biennale in Venedig. Seine Teilnahme wird mit einer „mention d'honneur“ belohnt, für den Großen Preis der Malerei wurde Robert Rauschenberg würdig befunden. In diesem Jahr, also 1964 erschien in Paris das Studienband Alain Jouffroys, mit dem Titel *Pour une révolution du regard*. In ihm ist folgende Feststellung zu lesen: „Die ästhetischen Probleme, die durch den Großteil der abstrakten Maler thematisiert wurden, haben ihre Aktualität und (krankhafte) Wirkungskraft verloren. Das Leben hat uns zur Ordnung gerufen: die Alltäglichkeit, die Zwischenfälle auf den Straßen, die Zeitungen und die politischen Ereignisse.“ (Zit. Werk, S. 193) Der Autor bezieht nach dieser Aussage für die Künstler des französischen „Neorealismus“ (*nouveaux réalistes*) und für die des amerikanischen Pop-art Stellung, und führt seine Ausführungen fort: „Es geht hier nicht mehr um den Surrealismus, sondern um die Neuentdeckung der Wirklichkeit in der Phantasie. (...) Das Bild ist keine Mauer mehr (d.h. ein undurchsichtige, ebene Fläche), sondern es beginnt wieder transparent zu werden, in seiner Absichtlichkeit wendet es sich wieder dem Leben zu.“ (S. 195)
- 15 Florence de Mèredieu: zit. Werk, S. 132 und 13. Die in dem Zitat erwähnte „romantische Ergebnisse“ beziehungsweise Prozesse wurden von Arman auch verwertet: Der Wutausbruch der Geige (1969) ist der Abdruck einer gemalten, zerbrochenen Geige, die Verbrannte Geige (1965) ist tatsächlich eine verbrannte Geige, in Polyester gegossen. (Beide veröffentlicht in: Karin v. Maur (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1985. S. 290) Die Einbeziehung der Nahrungsmittel in die Reihe der Materialien wurde von einem anderen „Neorealisten“, von Daniel Spoerri gelöst. Spoerri konservierte Nahrungsabfälle in ihrem natürlichen Zustand, fixierte sie, und befestigte sie, zusammen mit der Tischplatte, als eine Art Bild an der Wand (an einer senkrechten Oberfläche). In 1964 stellte er 31 solche „Tischleinwände“, oder „Köderbilder“ her, und präsentierte sie auch. (Zit. Werk, S. 282).
- 16 Der Maler Bíró Antal (1907 – 1990) war zwischen 1940 und 1944 an der Hochschule für Bildende Künste ein Schüler von Szö66nyi István und Varga Nándor Lajos. Ab 1946 bis zu seinem Tod lebte und arbeitete er im Ausland (Rom, Schweden, Frankreich). Er ließ sich in den fünfziger und sechziger Jahren an der Côte d'Azur, in Menton nieder. Er hatte in Europa und in Nordamerika zahlreiche Ausstellungen. Vor seinem Tod hinterließ er ein Teil seiner Werke der Stadt Várpalota, wo er seine Kindheit verbrachte. Aus seinen Werken veranstaltete die Stadt 1990 eine Ausstellung; aus den Stücken der Sammlungen in Frankreich, Ungarn und Schweden veranstaltete die Galerie Körmendi 1993 eine Ausstellung. (Die Ausstellung von Bíró Antal, Várpalota, Nagy Gyula Galerie, 20. April bis Mai 1990.; Katalog mit einer Einführung von Eigel István).
- 17 Denis Chevalier: Sjöholm Ádám. Magyar Mű66hely (Paris), 15. April 1965. S. 25. Die in eine Kálmán Operette passende Familiengeschichte von Sjöholm Ádám (1923) kann anhand eines reich illustrierten Artikels einer Stockholmer Zeitung (Expressen, 20. September 1946) folgendermaßen zusammengefaßt werden: Seine Großmutter mütterlicherseits war eine schwedische Zirkusreiterin, die sich während eines Gastspiels in Budapest in Graf Keglevich Géza verliebte. Ihre 1896 geborene Tochter wurde „nachdem die Eltern sich getrennt hatten“ von dem Zirkusdirektor großgezogen. Als schwedische Staatsbürgerin kam sie in den zwanziger Jahren mit einer Fußballmannschaft nach Ungarn, und verliebte sich in einen der Fußballspieler, dem späteren Vater von S. A. S. A. war an der Hochschule für Bildende Künste in Budapest ein Schüler Kisfaludi Stróbl Zsigmonds. 1945 ist es ihm gelungen vor der sowjetischen Zwangsarbeit zu fliehen, weil er aus Straßenton den Kopf des Soldaten, der die Gefangenen trieb, modellierte. 1948 verließ er Ungarn. Zuerst ging er nach Schweden, dort herrschte aber ein zu konservatives Klima, deshalb zog er nach Paris. Seine Ausstellung im München im Jahre 1960 rezensiert auch die Süddeutsche Zeitung vom 11. April. Seinen Namen hat er seiner Kunst aus Metallplatten zu verdanken. (Seine Metallplattenplastik mit dem Titel Maszk (Maske) hat Megyeri Barna im Rahmen der Ausstellung der Europäischen Schule, mit dem Titel „Fiatalok“ (Jugendliche) im Januar 1948 präsentiert.) Zu dem Lebenswerk S.A. vgl. auch: Lexikon der modernen Plastik. München, Knaur, 1964.
- 18 Florence de Mèredieu: zit. Werk, S. 113. Die Autorin stellt im Kapitel „Papier als Material“ einen Zusammenhang zwischen den Werken von H.S. und den von Hans Arp und Jirí Kolár her.
- 19 Hantai: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Musée National d'art moderne. 26 mai – 13. Sept. 1976. Organisation: Pontus Hulten etc.
- 20 Florence de Mèredieu: zit. Werk, S. 208. (Das Zitat stammt aus: G. Picon: *Kemeny, reliefs en métal*.) vgl. auch: Bernard Dorival: *Kemény Zoltán. Magyar Mű66hely (Paris)*, 15. März 1967. S. 49–51.
- 21 Kurucz Gyula: Etienne Hajdu. Budapest, 1989. Vgl. auch: M.O. *Dimenziók határán. Étienne Hajdu kiállítása a Vigadó Galériában. Mű66vészet*, 1989, Nr. 7. S. 8 11.
- 22 66Papp Tibor: *Beszélgetés Pátkai Ervinnel. Magyar Mű66hely (Paris)*, 15. November 1966. S. 113.
- 23 Denis Chevalier: Pátkai. Galerie Solei, Paris. 1973. S. 83. Abbildung der 1968 entstandenen, auseinandernehmbaren und wieder zusammensetzbaren Kunststoffplastik: S. 93. Zu Pátkai Ervin vgl. auch: In *memoriam Pátkai*. Ausgabe der Új Auróra (Békéscsaba), 1987/3, in der die Schriften vom Schéner Mihály und Ember Mária, sowie zwei Gedichte von Parancs János zu lesen sind.
- 24 Schéner Mihály: *Gondolatok Kohán Györgyről*. Új Auróra 1983. Nr. 3. S. 89. Ders: *Tóth Menyhért*. Új Auróra 1985. Nr. 3. S. 65. Die Arbeit von Barcsay Jenő66, die er in seinen Jahren als Lehrer an der Kunsthochschule, mit dem Titel *Mensch und Draperie* (1958) erstellt hatte, konnte zu der Zeit, mit seinen Abbildungen als visuelle Beispielsammlung für die miteinander verbundenen, „gefaltet“ einander überlappenden Ebenen dienen („An einem Punkt aufgehängte Draperie“, „Durch ein Stäbchen abgestütztes Tuch“, „Der Fall eines, an einem Punkt aufgehängten Stoffes“, usw.).
- 25 Die Blätter des hundertseitigen Zeichnungsalbums *Kopfstrukturen*, die der graphischen Sammlung *Keramikblühen* (1976), und die des vor kurzem erschienenen *Handblühens* (1996) sind alle auf die Zeichnungen der sechziger Jahre zurückzuführen, die teils im Ausland, teils aber auch hier zu Hause entstanden sind. (Ladányi Zsuzsa: zit. Werk, S. 44.)
- 6626 Dér Endre: *Beszélgetés Schéner Mihállyal, békécsabai kiállításán. Új Auróra*, 1980, Nr. 1. S. 51.
- 27 Florence de Mèredieu: zit. Werk, S. 225. Bei der kunstphilosophischen Deutung des Übergangszustandes zwischen „Materie“ und „Form“ greift Max Loreau in eines seiner Werke, in dem er das Werk des Materisten Jean Dubuffet behandelt, auf die Philosophie von Aristoteles zurück. Er schreibt u.a.: „Da die Materie (Material) keine Theorie (Idee) ist, so muß man sich ihr mit Hilfe einer Analogie nähern, das bedeutet, man muß sie mit etwas vergleichen, was für uns erreichbar ist, d. h. die Vorstellungen. Sie ist durch ihre Ähnlichkeit mit den Formen zu betrachten: von Vorne, als wäre sie eine Vorstellung. Da sie aber sonst als Vorstellung nicht akzeptabel ist, schaffen wir aus ihr eine sich verändernde Vorstellung: sie ist noch keine Form, aber sie ist auf dem Weg dorthin. Tatsächlich kann man nur das empfehlen; beachtet man, daß es keine Form ist, kann man nicht behaupten, daß das Material tatsächlich vollkommen ist, etwas, das wirklich abgeschlossen existiert (Être): es ist nahe einer Existenz, es ist der Wunsch einer Form.“ (Max Loreau: *Jean Dubuffet. Stratégie de la création*. Paris, Gallimard, 1973. S. 62–63.) Aristoteles sagt über diese Feststellung: „Materie, und das negative Fehlen sind gänzlich unterschiedlich, das eine, die Materie, ist nur in der indirekten Bedeutung (d.h. nicht aus seinem Wesen resultierend) inexistent, das Fehlen ist aber an sich nicht existent. Also: eines von

beiden, die Materie, steht einer gewissen Substanz sehr nahe; für das andere gilt dies aber nicht. (...) wir meinen, daß es zwei weitere Prinzipien gibt, das eine steht dem anderen entgegen, und der andere begehrt von Natur aus das erstere, und strebt nach ihm (...) Aber die Form kann nicht sich selbst begehren, denn ihr fehlt kein Teil. Aber auch ihr Gegenteil kann die Form nicht begehren, denn die Gegensätze schließen sich gegenseitig aus. Also ist es die Materie, die die Form begehrt, wie ein Mann die Frau, und das Häßliche das Schöne begehrt. Nur daß das Häßliche oder das Weibliche, dies nicht an sich (nicht aus ihr Prinzip resultierend), sondern komplementär tun. Die Materie ist in gewisser Hinsicht dem Vergehen und dem Entstehen unterworfen, aber in anderer Hinsicht nicht. Da es das Mangeln in sich birgt, vergeht es an sich, denn das, was vergeht birgt den Mangel in sich. – Als Möglichkeit aber vergeht sie an sich nicht, sondern in dieser Hinsicht ist sie nicht vergänglich und nicht entstehend.” (Aristoteles: Physikvorlesung. 192a 5-6 und 18-25. Die ungarische Übersetzung entstand anhand des griechischen Textes.) Florence de Mèredieu benutzt in ihrem zitierten Werk – da es sich um eine, die Materie integrierendes Werk, um eine menschliche Schöpfung handelt – anstelle des Begriffs *matière* eher die Bezeichnung *matériau*. So tragen, gemäß ihres akzeptablen Standpunktes, oft auch die „informell“ Werke die strukturellen Züge der „Form“ in sich, auch wenn sie andere konstruktive Merkmale aufweisen. Um es anders auszudrücken: auch die Kreationen der „mesomorphen“ Phantasie können eine „Form“ als Erscheinung haben.

28 Florence de Mèredieu: zit. Werk. S. 204.

29 Der „Grabmalentwurf“ bzw. die Werke, die an den Hut, als bildliches Topos der modernen Kunst anknüpfen (Max Ernst, René Magritte usw.) aber hauptsächlich der leidenschaftliche Hutsammelaktivität des Künstlers, die schon eine Verhaltensform zu sein scheint, waren (eines) der Inspirationsquellen für das berühmte Werk des Dichters Nagy László (Vidám üzenetek Schéner Mihály festő67-, szobrász- és kalapgyűjtő67 művésznek) [Lustige Botschaften an Schéner Mihály, Maler, Bidhauer, und Hutsammelmaler].

30 Weiner Mihályné: Geschnittene Lebkuchenformen. Ausstellung im Museum für Kunsthandwerk. Katalog o. J. (1956). „Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: Jelképtár. Bp., 1990. (Stichwort: Puppe/ Bábu) Über die ungarische Imkerei existieren bereits aus dem 11. Jahrhundert schriftliche Quellen, über den Wachsexport aus dem 12. Jahrhundert. In einer Urkunde aus dem 16. Jahrhundert ist folgendes zu lesen: „wenn sie Honigpuppen tragen“. In den Kochbüchern aus dem 16.–17. Jahrhundert werden auch die Holzformen für Honigkuchen erwähnt. (Weiner Mihályné: zit. Werk.) Die Zuneigung Schéners für Honigkuchenformen, an denen uralte, mythische Vorstellungen, Rituale, sowie volkskundliche und historische Bezüge ihren Anteil haben, zeigt sich am ausgereiftesten in seinem – später entstandenen – Gesetzestafeln, die Honigkuchenformen sind. (aus Nußbaumholz, 1975). Das mehrteilige Holzrelief sticht nicht nur durch seine Komposition und Figuren hervor, sondern auch durch die Doppeldeutigkeit ihres Titels. Die „Gesetzestafeln“ erlangen nämlich ihre volle Bedeutung – welch tiefgreifender Gedanke – nur durch ihre Anwendung („durch die aktive Mitwirkung des Betrachters!) und die so entstandenen Lebkuchenfiguren.

31 Hamvas Béla: *Scientia Sacra – Írás és hagyomány*. Athenaeum. Új folyam, 1941. S. 376.

32 Harsányi Zoltán: Bercsényi évforduló. Magyarország, 1968. Nr. 47. S. 13. Der 190. Jahrestag des Geburtstages von Bercsényi László wurde 1968 von den Franzosen in Luzanay (in der Nähe von Paris) und in Trarbes (Grenzland der Pyrenäen) mit einer mehrtägigen Gedenkfeier gedacht. (Das I. Französische Husarenregiment war bereits in den sechziger Jahren eine Fallschirmdivision.)

6733 Der Grundgedanke der späteren Verarbeitung der Thematik „Husaren“ mit Hilfe einer einfachen Maschinenkonstruktion (einarmlige Hebevorrichtung) ist auf eine, ebenfalls in den Pariser Jahren festgehaltene Mobil-Konstruktion zurückzuführen. An das Werk Kartoffelpressende Husaren knüpft auch das mit Ágh István gemein-

sam geschriebene Märchenbuch an (1988), das zu den farbigen Textil-, Keramik- und Holzplastiken des Künstlers entstanden ist. (Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 22.)

34 Ein Basiswerk der freigeistigen Intellektuellen der sechziger Jahre war die, mit Gaëtan Picon als Herausgeber erschienene, und in Ungarn sub rosa verbreitete Textsammlung mit dem Titel „Eine geistige Rundschau unserer Zeit“ (Washington, 1966). Die 1957 erschienene Auflage ist eine gekürzte Fassung des Originals.

35 Veröffentlicht: Schéner Mihály: Auf der Rückseite der Einladung zu der Ausstellung mit dem Titel: Die unbekannten sechziger Jahre. (Körmendi Galerie – Csontváry Saal, 1996, August – September)

36 M.O.: Csontváry Kosztka Tivadar: Sonnentempel in Baalbek (Syrien). In: Csontváry-dokumentumok I. „Tudni akartam az Igazságot”: Csontváry-írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető67t és a záró szöveget írta: M.O. Bp., Új Művészet Kiadó, o.J. (1995), S. 196-212. Für die Deutung der Csontváry Gemälde zog der Autor u.a. die durch René Guénon vertretene – (Ur)Tradition – Theorie heran, die auch die Kulturphilosophie von Béla Hamvas in großem Maße beeinflusste.

Unter den Plänen von Mihály Schéner, die nur auf dem Papier erhalten geblieben sind, finden sich auch unter dem Titel Lichtemanatoren (1980) Skizzen von lichtkinetischen Werken (Ladányi Zsuzsa zit. Werk). Diese kugelförmigen, oder aus Aorta ähnlichen Formen bestehenden, aufgehängten und durch Lichtbewegung betriebenen Konstruktionen hätten – nach Vorstellungen des Künstlers – „Lichtbuchstaben drucken sollen“.

37 Bartha Lajos: *Pszichológiai értelmező67 szótár*. Bp., 1981. vgl. auch: Le Petit Larousse, Stichwort: *disparation*.

38 Hamvas Béla: A Willendorfi Vénusz. In: *Arkhai és más esszék*. Szombathely, 1994. S. 164-173.

39 Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Bp. 1965. S. 90-96 Schéner Mihálys Gemälde mit dem Titel Akt wurde (ohne daß seine Faktur spürbar wird) reproduziert in: Menyhart László: Schéner Mihály – A fantázia seprő67jén, avagy mit keres egy művész a kéményben. Bp. 1981. S. 15. Eine Fakturlösung, die an die Spätwerke von Rouault erinnert, zeigt auch das Gemälde des Künstlers mit dem Titel: Paris V. (Rue Marietta Martin).

40 Zwei Pferde, 1965. (Veröffentlicht: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk, o. Seitenangabe)

41 Das Gemälde ist veröffentlicht in: Szamosi Ferenc: Schéner Mihály. Bp. 1978. Bild 1.

42 Die beiden ersten Bilder wurden veröffentlicht in: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk, ohne Seite. Beide sind in Öl mit Malspachtel auf Preßholzplatte; ersteres ist in Hochglanz lackiert. Die Drei Figuren: in Öl mit Malspachtel und Sackleinen auf Preßholzplatte. Der Künstler hat, laut seinen Tagebucheinträgen, zu dieser Zeit über die zu der Zeit recht bekannten Bordürewerke von Enrico Baj gehört (z.B. unter Verwendung von Öl, Textilien, Kunststoff, Glas und Stein – auf Textil), er könnte auch die Gelegenheit gehabt haben, sie zu sehen: er erwähnt den Namen des Künstlers, und schreibt, auf seine oft reproduzierten Werke anspielend: „Massen von Medaillen, die unbekannten Ausgezeichneten“.

43 Deckend und Gedeckte, 1966. Öl, Kunststoffapplikationen, Malspachtel auf Holzfaserplatte. Veröffentlicht: auf dem Titelblatt der Einladung in Endnote 35.

44 67Es sind mehrere frühe Gemälde von Schéner bekannt, die auf eine Kenntnis der „konstruktivistischen Abstraktion“ (Marcel Brion) hindeuten. (Spuren und Zeichen mit Figuration, Schiffstation Füred; beide 1970).

45 Veröffentlicht: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 38 und 90-91.

46 In der modernen ungarischen Kunst vertreten die Tusche gemälde von Nemes Lampérth József aus den Jahren 1919–1920, und die neueren Assemblagen der Serie Schwarzen, entstanden um 1970, diese leidenschaftliche und energische Materialhandhabung, sind dramatische Äußerungen der künstlerischen Selbstübergabe. (M.O.:

- Nemes Lampérth József. Bp., 1984; M.O.: Csáji Attila, in: Takács Ferenc (Hrsg): Csáji Attila, Bp., 1997.)
- 47 In seinem Pariser Skizzenbuch ist neben dem Eintrag zu Rouault die Feststellung „und vor allen Goya“ zu lesen, zwischen seinen automatischen Zeichnungen tauchen manchmal Linienknäuel auf, die eine aquatine Dämonfigur des spanischen Meisters beschwören. Die späteren Zeichnungen und Gemälde von Schéner, besonders das Zeichnungsbuch *Diabolikon – Teufelsspek* (Békéscsaba, 1987), zeigen auch Berührungspunkte mit dieser „Tiefenwelt“ auf, aber ohne die persönliche Dramatik, sondern in einer leichteren und verspielteren Art und Weise.
- 48 Féja Géza: Együtt az Idővel. Schéner Mihály korszakai. Nők Lapja, 1. Oktober 1977. S. 14–15.
- 49 Unter den Figuren der Gesetzestafel befindet sich auch die – Seepferdchen – Husar-Kombination, über die der Dichter Nagy László dem Künstler gesagt hat, daß er auch in den ungarischen Volksmärchen vorkomme. (vgl. auch: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 20.) Schéner weist durch diese und ähnliche Kombinationen einen Zusammenhang mit der (natürlich nicht einzig gültigen) Deutung des Surrealismus auf, die durch Mezei Árpád vertreten wurde (Der Surrealismus. Aus der Vortragsreihe des Fortbildungsinstitutes für Ingenieure: 4073. Bp., 1962). „Für den Surrealismus ist das Paradigma der Existenz der Mischling, das Tiermensch und das Menschentier“ – schreibt er hier. Diese Theorie entwickelt er auch in seinem gemeinsamen Werk mit Marcel Jean (*Histoire du surréalisme*. Paris, 1957).
- 50 Veröffentlicht: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 19.
- 51 Vgl. auch: Hirten, 1970 (veröffentlicht: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 23), Hirten (Armeleute) 1968, Hirten, o. J.
- 52 Es handelt sich hierbei um ein Lösungsweg, den die Vertreter des französischen Neorealismus und der Pop-art angewandt haben, eine Lösung, die auch von Schéner an einer Stelle erwähnt wird.
- 53 Das Hirtenvolk wurde veröffentlicht in: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 18. Ebd.: Konstruktive Figuren, o. Seitenzahl.
- 54 68Die Skizzen sind unter der Bezeichnung „Decoinages 971. Jan.6.“ wohl in New York (zusammen mit anderen Skizzen, die diese Annahme bestärken) entstanden. Die Auswirkung dieser Skizzen ist noch eher in den, in den achtziger Jahren entstandenen, aus Elementen bestehenden und mehrschichtigen, farbigen und gebeizten Holzmodellen unter dem Titel Gebäudestrukturen zu erkennen. (Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 34–35.) Der Künstler selbst hat für sie einmal – wohl weil sie auseinanderzunehmen und umzubauen sind – gegenüber dem Autor die Bezeichnung „Schubkarren“ verwendet. Pátkai Ervin fertigte zwischen 1968 und 1970 umformbare Kunststoffplastiken (in der Größe 24x28x15 cm), über die sein Monograph folgendes schrieb: „Die Massen sind durch die Bewegungslosigkeit und Fixierung ihrer Verhältnisse nicht gelähmt, demgegenüber neigen sie zur Bewegung, zum Verrücken und zum Zusammenfügen in den unterschiedlichsten Positionen. Und diese neuen Zusammensetzungen bestimmen in jedem Fall ihre Bestandteile, d. h. ihre Massen, die Organisation ihrer ursprünglichen Verhältnisse. Letztere sind eigentlich ein freies Spiel der Entscheidungen, oder sie entstehen nur durch den Willen des sich einmischenden Betrachters, nach dem Gutdünken des Benutzers und nicht auf Grund einer, zuvor von dem Bildhauer festgelegten oder gestalteten, kynetischen oder rein mechanischen Wirkung einer Bewegungsfähigkeit.“ (Denis Chevalier: zit. Werk. S. 83 und 93.) Der Großteil dieser Werke wurde auch in Bronze gegossen.
- 55 Auf dem besagten Blatt ist neben Zeichnungen, die an bewegliche Marionetten erinnern, folgende Andeutung zu lesen: „diese auf Drähten, und wie sie sich zusammenfügen, wie Knorpeln in dem Skelett“, „sie hängen auf Drähten, wie Schmuck“, „auf Drähten, Seil und Kordel“.
- 56 Über letztere sprach der Künstler zu dem Autor dieser Zeilen so, als würden sie sich schleichend verbergen.
- 57 Zit. Von: Florence de Mériedieu: zit. Werk, S. 162. Die Frage wird von der Autorin sehr detailliert im Kapitel *Le gigantesque et le minuscule* behandelt (S. 157–169)
- 58 Öl, Malerspachtel, 50 x 60 cm, Holzfaserplatte. Das Gemälde ist in der Ritztechnik entstanden, der Künstler trug zuerst die „verspielten Figuren“ auf die Platte auf, begleitet von Kratzern, und füllte dann die Zwischenräume mit Farbmateriale aus.
- 59 Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 16. Schéner nahm mit diesem monumentalen, den volkstümlichen ungarischen Hirtenleben charakterisierenden Plan im Jahre 1994 an den Ausschreibungen zur EXPO in Budapest teil. Sein Entwurf wurde angenommen. Das als Parallele erwähnte Monstrum mit dem Namen Zyklop fand unter der Mithilfe von Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Niki de Saint-Phalle, Jésus-Raphael Soto und vielen anderen, als Ergebnis einer 25 Jahre lang andauernden Wochenendarbeit im Wald von Fontainebleau eine Bleibe. (Seine Beschreibung wurde in der Pariser *Libération* vom 27. Mai 1994, S. 33 veröffentlicht. Zu seiner Veröffentlichung in Ungarn vgl.: Szlávics László 1927–1991. Bp., 1998. S. 140–144.)
- 60 Die Grille wurde veröffentlicht in: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 30.
- 61 Veröffentlicht: Internationaler Werkstatt und Symposium für Stahlbildhauer 1974–1995. Dunaújváros, 1995.
- 62 Dieses Thema wird behandelt von: Florence de Mériedieu: zit. Werk, S. 146–149. Die Werke, Konstruktionen und Assemblagen von Louise Nevelson zu diesem Thema waren recht bekannt. Die Mindestanforderung der Künstlerin an sich selbst läßt sich zu diesem Slogan zusammenfassen: „Ordnung, Ordnung im visuellen Sinne des Wortes.“
- 63 Veröffentlicht: Ladányi Zsuzsa: zit. Werk. S. 18. In der neuesten Vergangenheit ist eine mittelgroße Gemäldevariante des Holzpferdes aufgetaucht, die nach Angaben des Künstlers später entstanden ist, als die Skulptur selbst.
- 64 68Der Brief lautet wie folgt: „Bezugnehmend auf Ihre Mitteilung 4391/67 vom 11. Oktober möchte ich folgendes ausführen: Ich nehme die Stellungnahme des Kultusministeriums zur Kenntnis, die besagt, daß nonfigurative Werke nur auf eigene Kosten im Fényes Adolf Saal ausgestellt werden dürfen. Gleichzeitig möchte ich dagegen protestieren, daß mein Ausstellungsmaterial eindeutig als Nonfigurativ klassifiziert wurde. Ein Großteil der Werke, die ich der Jury vorgelegt habe ist figurativ (Honigkuchen- und Husarenmotive: 25 Stück, Vogel- und Früchteformen, des weiteren konstruktive Raumsituationen, bei denen ich Industrieformen verwende. Meine über die Hand erstellte Plastiken sind auch figurativ.) Des weiteren habe ich meine Werke (...) durch weitere figurativen Stücken ergänzt (Tischlerwerkstatt, Werkzeuge und Figurativen Werke mit volksculturellem Bezug: 20 Stück). Auf Grund der obigen Begründung möchte ich nochmals, auch schriftlich, die Überprüfung meines Ausstellungsmaterials beantragen. Ich bin leider gezwungen, gegen die Entscheidung des Lektorats Berufung einzulegen, und beantrage hiermit die Beurteilung durch eine Vermittlungsjury des Kultusministeriums. Auf ihre Frage, ob ich den Fényes Adolf Saal annehme, kann ich nur nach der Entscheidung dieser Jury antworten. Sollte die Jury des Kultusministeriums meine Werke auch als nonfigurativ einstufen, nehme ich den Fényes Adolf Saal an, mit einem Termin für den Frühjahr 1986 (zwischen Januar, März und April). Budapest, den 14. Oktober 1967.“
- 65 68Ausschnitt aus dem Brief: „Ich bin der Meinung, und vertrete die Überzeugung, daß ich durch mein Schaffen dem Fortschritt diene, eine Tatsache, die auch durch meine Ausstellung von vor fünf Jahren, ebenfalls in der Csók Galerie, hinreichend belegt wurde, aber auch die darauf folgende Ausstellung in London bezeugt sie. Es sieht leider so aus, daß nach fünf Jahren, und nach meinen bisherigen Ergebnissen ich mich auf fachlichem Gebiet in einer nachteiligeren Situation befinde als zuvor, ein Zustand, den ich nirgendwo sonst auf der Welt vorfand. Obwohl ich mit meinem jetzigen Ausstellungsmaterial auch nur der Entwicklung dienen möchte. Ich habe versucht, meine bisherigen Ergebnisse verwendend, weiterzukommen, meine ausländischen (Pariser) Erfahrungen und die Ergebnisse meiner dortigen Studien aufzuarbeiten, wobei ich von der Natur ausgegangen bin. Heutzutage ist die Tätigkeit eines Künstlers wesentlich komplexer, und nicht mehr so einseitig, als daß sie mit mechanischer und administrativer

Einseitigkeit zu beurteilen wäre. So ist es auch in meinem Fall. Der Bestand der heutigen Künstler ist wesentlich zusammengesetzter und komplizierter, und ich bin der Meinung, daß die obigen Maßnahmen und Entscheidungen nicht nur für meine Person beleidigend sind, sondern auch andere betreffen und sich somit auf die Fortentwicklung der Malerei auswirken.”

66 69 Major Máté: Schéner Mihály csabai kiállításához. Új Auróra, 1980. Nr. 1., S. 47. Major Máté war einer der hoch angesehenen und einflußreichen Unterstützer und Vertreter der neueren künstlerischen Ambitionen und des Bauhaus (in der Architektur). Unter „Bauhaus” verstand man in Ungarn zu der Zeit noch über lange Jahre den konstruktiv(istischen) Flügel der Bewegung. Der aus dem Institut 1922 suspendierte, hervorragende Künstlerpädagoge mit internationalem Ruf, Johannes Itten, vertrat die künstlerischen Bestrebungen der Studenten, die unter der Bezeichnung Vorkurs später bekannt

wurden, alle Materialien in Anspruch zu nehmen. Diese Bestrebungen dienten als eines der Ursprünge des Matierismus der fünfziger und sechziger Jahre, und wurden im Westen auch erst zu Anfang der sechziger Jahre, durch eigene Veröffentlichungen von Itten in weiten Kreisen bekannt. Bei uns waren die Bestrebungen dieses Bauhaus – Flügels nicht publik, genauso wenig, wie die letztendlich auf das Künstlerische hinarbeitenden, und abwegig nur „Experiment” genannten Versuche Johannes Ittens, die bei der Erziehung zum Künstler die gesamte menschliche Persönlichkeit einbezogen. (Mittlerweile ist diese Methode in der westlichen und amerikanischen Kunsterziehung recht verbreitet.)

67 George Kubler: Az idő 69 formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről. Bp. 1992. Im Folgenden verwenden wir auch die Kategorien und Begriffe des Autors.

68 George Kubler: zit. Werk. S. 35 und 37.



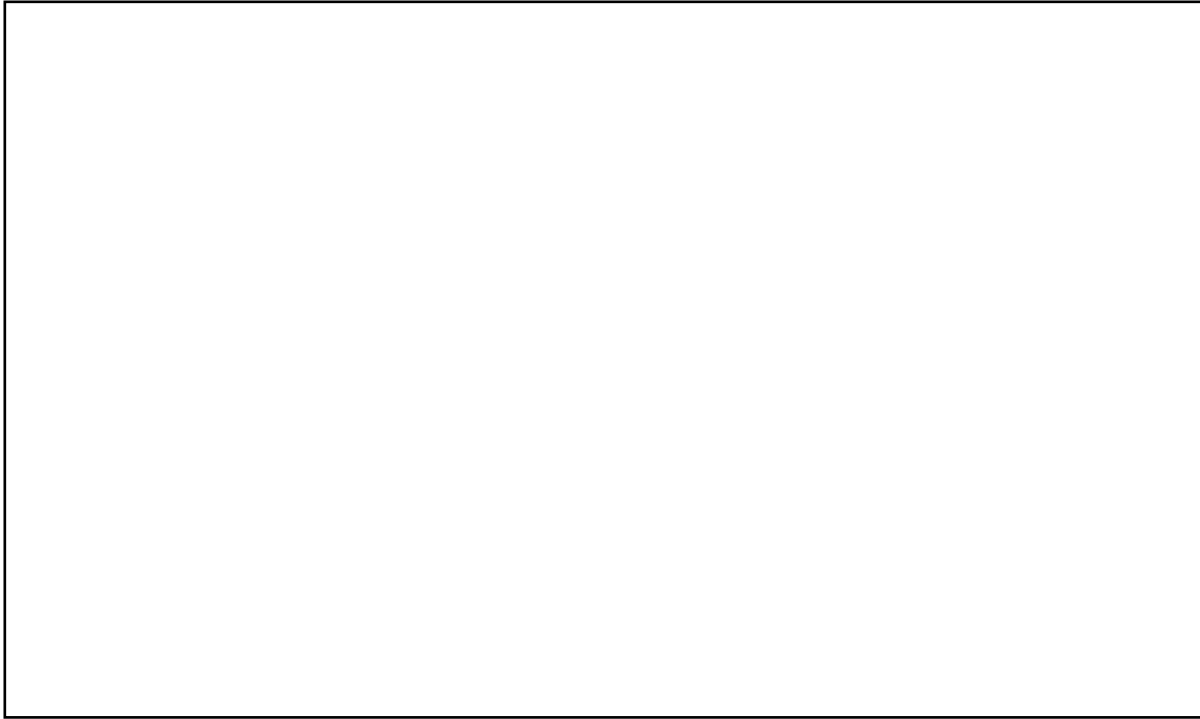
36. Huszárroham, 1968 / Ansturm der Husaren, 1968 / Charge of the Hussars, 1968

“I was born on January 9, 1923 in Medgyesegyháza, in Békés County. I completed my schooling in Békéscsaba in 1941. Until the age of 20 I lived a completely rural existence, surrounded by simple peasant folk. In 1942 I went up to Budapest. I studied under Gyula Rudnay at the College of Pictorial Arts. In 1947 I qualified as a teacher. I taught in a variety of places, but in 1956 gave it all up and devoted my time exclusively to painting. My first independent exhibition was in 1962, in the Csók Gallery in Budapest. The expressionist conceptions that were reflected in my works at that time unleashed a whole series of squabbles in the art world. Then the owner of a well-known gallery, who was himself a collector, bought the bulk of my exhibited material.

My two overseas trips had a considerable influence on my work. The first journey took me to Paris, in 1964, and it was there that I was able to learn about modern European art first-hand. From there I made my way to London. In 1965 the owner of London’s Grosvenor Gallery exhibited my works. During the course of my second year-long tour abroad I also went to Paris, and from there to Sweden. In Paris I began to work with Hungarian folkloric motifs for the first time. Alone in a strange land I found that the memories of my Hungarian peasant childhood came back to me with a vividness that demanded some sort of artistic expression. Shepherds, outlaws, poor apprentices, gingerbread hussars – all of these tumble over each other in my works with the intention of building something, making a construct. The craze for experimenting with all sorts of new materials which characterised those times afforded me plenty of opportunity to do what I wanted. While I was working, I was always guided by this single aim: to build the motifs of Hungarian folklore firmly into the iconography of European stylistic endeavour.”

Extract from the foreword to the Mihály Schéner
catalogue,

Békéscsaba, 1970.



37. Ákombákom, 1965 / Kribskrabs, 1965 / Scrawl, 1965

”The road that leads between conception and execution is a long one.” (M.S.)

A lot of water has flowed under the bridge since the forty-one-year-old Mihály Schéner put on his first one-man exhibition in Budapest’s István Csók Gallery. That was in the spring of 1962, a rather delicate, touchy time in the art world, when artistic political correctness was pretty tough. Schéner had the misfortune not to be deemed correct. Official critics (the only type around at the time) – with one or two sympathetic exceptions – furiously savaged the work of an artist who had only by coincidence managed to poke his head above the parapet. But an English collector called Eric Estorick, originally from Vitebsk like Chagall, and who happened to find himself on the inside of the Iron Curtain at the time, bought the bulk of Schéner’s work in a fit of enthusiasm for Eastern and Central European progressive art. This, together with a London exhibition, secured Schéner several study tours to Western and Northern Europe as well as to the States – an exceptional piece of luck in those days. He was even able to spend a year in Paris at minimal cost. His next one-man exhibition, again in the István Csók Gallery, did not take place (for reasons I shan’t go into here) until 1969. It was more or less this period that Schéner was referring to in a recent comment where he describes the years from the mid-sixties to the beginning of the seventies as the “most exciting” of his career.¹

In the case of Schéner, whose later works and career path are pretty well-known and need no further repetitious commentary, things are complicated by the fact that so much of what he produced during that so-called “most exciting” period has never been made public. His works were only saved from being lost forever a few years ago, by the urgent pleas of friends and art-loving acquaintances – a frequent phenomenon in the history of Hungarian art.² Now that so many valuable works have been preserved and brought to light, however, the creative period from which they sprung will need to be mapped out much more thoroughly.

During the course of his repeated overseas trips, mainly to France, and to Paris in particular, Schéner came face to face not only with classical modern art, but also, through Hungarian friends and acquaintances living there, with the very latest trends. Back in Hungary the only way anyone could form an idea of these trends was through art books and periodicals, which of course could give no real idea of the whole intellectual background that underpinned the new movements. Schéner had the amazing luck to be right in the thick of things, getting to know a number of well-known painters and sculptors, and thus able to develop his talents while breathing the very air of the contemporary artistic milieu. This was his “most exciting” time.



38. Három figura I., 1966 / Drei Figuren I., 1966 / Three Figures I, 1966

It is not only his later recollections and reminiscences that bear witness to this, but also the sketchbooks and crumpled scraps of paper that have recently come to light, containing sketches and plans, ideas for new works – in short a whole human and artistic confession. There are literally hundreds of drawings committed to paper, giving us a glimpse into the secrets of his atelier. They allow us to trace the visual and conceptual processes of a period which in retrospect has been made to seem romantic, but which was in truth very gritty and very real, and which helps us to interpret the later development of his oeuvre, and to link it – without trying to sound high-flown – to the greater traditions of Hungarian and universal art. We should stress at this point that Schéner's artistic career, like that of any artist worth his salt, follows an individual path. What makes this path broader is that somewhere along the way he was able to find points of junction with things outside the sphere of Hungarian art and national culture.

In the summer of 1965, during Schéner's long sojourn in France, an essay about him appeared in the Hungarian-language Paris periodical *Magyar Műhely*, written by the well-known art historian and aesthete László Baránszky-Jób (1897–1987). This short essay remains – with the exception of one or two points – the best approach to the work Schéner did while in the West. Schéner often refers to Baránszky-Jób in his writings and in interviews, speaking of him with the highest regard as his “mentor”, his “Nestor” or his “spiritual father”. His most recent piece of homage was a 1994 collage³. Baránszky-Jób spoke of art, the process which determines both the essential structure of the created object and the twin acts of creating and accepting, in terms of “value experience”, a concept which comes up again and again in Schéner's own artistic vision.

Baránszky-Jób outlines the basic principle of this concept in a study published in 1946, entitled “Points of View of Modern Aesthetics”: “The validity of artistic vision depends on this: whether in the interrelation between the two poles, the objective experience expressed in direct forms of being (thematic element), and the effect created, we find that natural electric circuit which projects the artist's message in the form of a mood, communicates whether the subject matter has

been transformed into a formal experience, and whether or not this formal experience has found the subject matter and vindication in the experience of reality that can be accepted as its source.”⁴

Schéner was forced to face up to the criteria articulated here during the course of his life and work in Paris, for it pushed to the surface a visual and at the same time phenomenological problem to which he had long been searching for the artistic solution, and continued to do so as the years went on and his artistic vision and conceptual world began to take more concrete shape. In the same study by Baránszky-Jób we find the following important assertion: “One of the polarised tensions of the spirit of the age, its pull towards the imaginary, the irrational, and at the same time its absolute domination over the powers of reason, is the following: it is partly a declaration of war against the living, warfare aimed at conquering life.” These apparently abstract philosophical ideas come to life in the works and imagination of Schéner throughout his career in Paris, Stockholm and at home in Hungary, and are brought home to us in a tangible form.

Baránszky-Jób’s essay is relevant to our subject, then, for it does not only influence the work that Schéner did abroad, but is also bound up with the works exhibited at the 1962 exhibition:

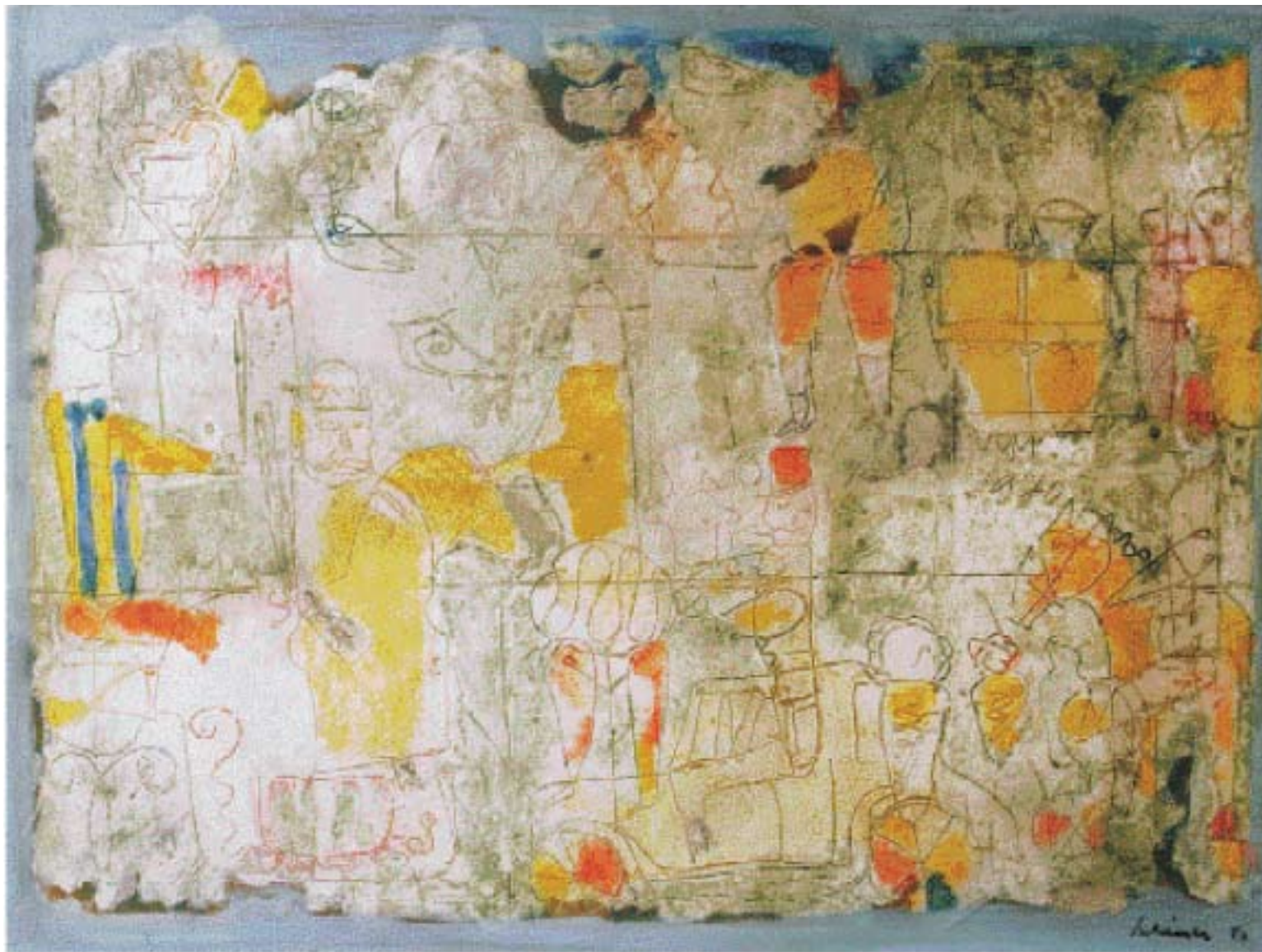
“In March 1962, Mihály Schéner staged his first one-man exhibition in Budapest, in the Csók Gallery. The richly-shadowed, bold directness of his painting was such an unmistakable representative of the new style that it never entered the critics’ heads that this eclectic-seeming proliferation of art was in fact an offshoot from the dry, pollarded stem of the Hungarian artistic tradition. They preferred to drag in conflicting names from modern European art, saying nothing at all about the Hungarian forerunners of these dark-toned, contour-blurring, atmospherically colourist works: Rudnay, Ferenczy and Czóbel. And it is difficult to blame them. Anyone with a modicum of artistic education who stepped into the force field of that artistic world would immediately have thought of Matisse, Chagall, Bonnard, Rouault, Dufy, Dubuffet and Soutine, all coming together at once and conflicting with each other, and thus would have been bound to hide behind the convenient word “eclecticism” as a way to characterise the style. These works, born on the crossroads of different ages, many-faceted, synthesised, were extremely striking, with a definite individuality of craftsmanship. In the unaccustomed richness and breadth of their variations they expressed creative enthusiasm, a questing hunger, an unbridled temperament.

These works went beyond the romantic subjectivism of Schéner’s teacher Rudnay in that the painted surface is the reflector purely of the creator’s and then the viewer’s frame of mind⁵. Schéner’s works were characterised by that new type of structure whereby the picture oversteps the illusion of subjective reflection and makes claims as a work of art, with an individual existence, in an autonomous system of material and form, colour and line. The work itself prescribes the mode of viewing that should be adopted. The very paint, glaze, enamel, colour and light, shining and shadow, in a material bond and objective existence, create a closed world picture, an artistic world, which dissolves into its own language, processes the inert medium of rigid forms according to its own rules, uniting these into a newly dynamic whole.

In order to be able to do this, Schéner had to learn to speak the language of painterly forms like a mother tongue, that language in which today speaks and speaks to us. He had to learn to feel deep within him that sense of the world’s chaos searching for order in today’s man. This is the painterliness of Ferenc Juhász’s lyrical generation, a thirty – nearly forty – year-old generation. This one-decade delay is due to the nature of the type of art: the painterly language of forms is a practical skill which is difficult to adapt into an individual, artistic language in every age, especially in the kind of age when it can be withheld from the public for a time, and thus runs the risk not merely of announcing itself with a false acoustic, but even of getting completely confused.

The majority of the paintings represent months of work, all being composed from hundreds of previously-made sketches. The sketches are exactly the same size as the finished works (110 x 80) and they each deal with individual aspects of the work as a whole: anatomical sketches of the figures, divisions of colour and light, the treatment of the surface, the development of the forms – each on a separate sheet. Then, well-practised, tried and tested, learned by heart, they at last find their way into the final version, which carries the fresh impetus of creation in its confident structure, its brush strokes, its at times texture-vibrating playfulness. There is a sense of spontaneity and synthesis, which is the result of a hungry impressionability and beaveringly diligent assemblage.

The exhibition was a great success. But while the interest shown was encouraging, did it act as a pointer for shaky public opinion, underconfident of its artistic taste? Not entirely. Even Estorick the London collector, who bought up most of the collection, laid no claim to those works which distilled the ultimate fruits of Schéner’s development, from which he aimed to move still further, and the works which were bought at the London exhibition – deliberately or not deliberately – were not the most suggestively lyrical ones, those which create forms by the way they develop them. The London exhibition rather awakened a professional interest in Schéner, based more on his accomplishment than on an appreciation of the full perspective, message and aim of his work. From a development point of view it seems more significant that the world suddenly opened up not just for his work, but for the man himself, and that he was given the opportunity to travel to London, Paris and Provence.

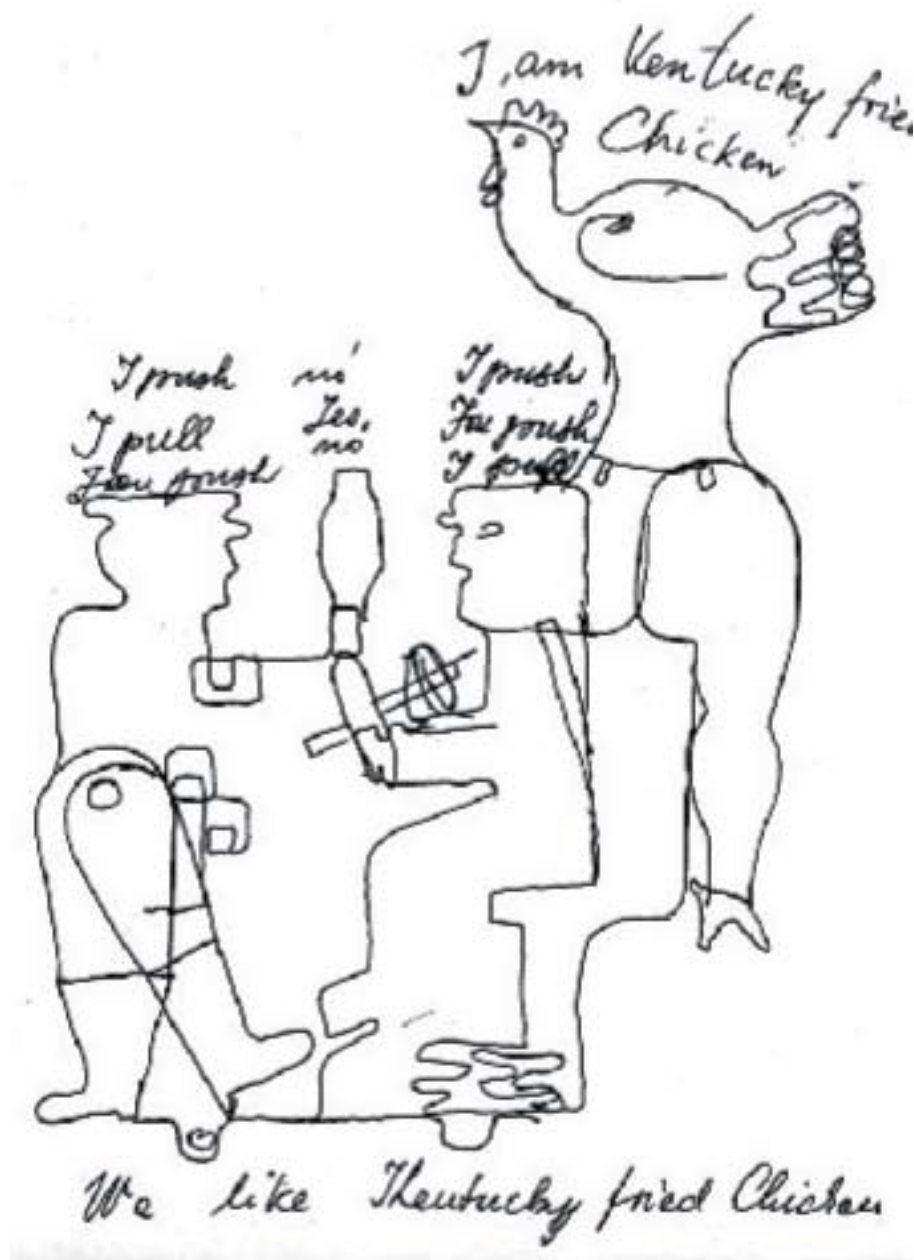


39. Emlékek kiterjedése, 1970 / Die Ausbreitung der Erinnerungen, 1970 / The Range of Memories, 1970

Schéner asserts resignedly, based on his experiences abroad, that for a painter more than for any other kind of artist, isolation is compulsory, almost a necessity. The messages of music are self-explanatory, he complains, the writer speaks to his audience in the everyday language of men. But the painter's language is one which scarcely anyone has an inkling of, and yet the layman still believes that its grammar can be written down and taught.

The most exciting thing for Schéner is being able to recognise the originals from what is reproduction. All the more so because in his artistic conception, right from the beginning, the tectonics of the surface have been given a key role. "Lots of artists neglect colour, but that's the very food of art. If the colour is bad, the surface is bad, and if the surface is bad, the colour is bad: because colour is surface. That was something I had recognised in theory by the age of 17 (covering and covered surface). That's why all colours are good on all surfaces, provided the surface is good..." These are the characteristics that he notices in his models, in the originals, and it is this that has to transfer itself into the reproduced version.

If planar surfaces are characteristic of Schéner's works, a development is also discernible from a kind of musical atmospheric towards a plastic style. There are excellent examples of this atmospheric technique "Composition with Horse", "At the Table"), and also the problem of inner and outer space is explored in one of his best works, "Window Still Life". There is an interplay between the objects of the inner and outer spaces, and it is only after looking at the picture for some time



that we notice the figure of the artist pressed up against the window pane, tightly gripping the neck of the violin.

Schéner is the painter of an outward-looking generation: the things he concentrates his closest attention on are the new world picture and the means available to get closer to it. And the contemporary direction of pictorial art seems to participate in this, in that attention is directed onto precisely those means: the tools of artistic creation. It is a race that is being run with a world gradually being unveiled in all its complex interrelatedness: here we have the central problem of painting: never-ending experimentation and striving. The contemporary world picture is one of a world broken down into units of meaning and yet at the same time arranging itself into a new system of contiguities. It has the appearance of looseness, a sensual burgeoning of forms – the direct opposite of vegetation going to compost – a variety of materials awakened into life and realising their hidden selves. In Schéner's pictures this breaking down is not of the awful mushroom-cloud atomic type; quite the contrary, it is a kind of transparency, a vital spray of fiery sparks, of *élan vital* which of course brings along with it the idea of falling, dropping down. Those reproductions that show light and shadow *chiaroscuro* contrasts in the desert do not betray the pure sunny colours of the original, the reds and yellows on a blue background, the luxurious multicoloured flowery meadow of colourism, its vegetation, the life that reveals the richness of an inner power. In the grotesque squatness or dry lankiness of the figures there is a hint of folk hieroglyphics or the noble primitiveness

of wood carving, which, in the picture, really does serve to express something, to represent something, to say something. The ancient significance of the forms and colours comes to dominate. Sometimes these motifs, the legacy of Rudnay, are suffused with a world of colour and form that has a whiff of the Hungarian novelist Krúdy about it, just as the romantic melodies of Liszt sometimes seem to break through the intensity of Bartók's primitive folk sounds.

Schéner displays great experimental daring in the way he makes use of the fruits of the past. In his art this experimentation and searching is highly engaging and very modern. It is what gives his message its unaffected novelty and sincerity. The meaning of his paintings, in their self-containedness, are like stations on the road to somewhere; they promise more to come. We sense these meanings through the historic current of his language of expression.”⁶

In Baránszky-Jób's appraisal we can see a sensitivity to the above-mentioned idea of “materials awakened into life”. In his 1932 work “The Appearance-Reality Problem of Aesthetics”, analysing the work of the German aesthetician Rudolf Odebrecht, he was already stressing the significance of the material. He does this, however, in a way which somehow deviates from normal emphasis. “In making the material something that can be felt,” he writes, “the artist coalesces artistic creation into a symbolic whole. Otherwise it would simply fall into meaning and symbol. The explicitness of the material is what links meaning and symbol together. As Odebrecht says, ‘apprehension of the material is what creates the link between existence and effect.’ The material is the true representative of dynamism: it is in that that the ‘material function’ is significant.”

And so it was that Schéner, in Paris during the early to mid-sixties, came into contact not simply with the full cavalcade of different trends, but also with a new and daring use of an enormously wide variety of materials that would have been inconceivable back in Hungary.⁸ All this can perfectly truly be called experimentation, as indeed it was in the writings of the time, and yet there is no doubt today that this process of experimentation resulted in the rebirth of modern art. It should also be pointed out that this process was not a new thing. It had its roots in the period between the two world wars, its institutionalised form being found in the multi-faceted activities of the German Bauhaus movement. While the Bauhaus studies and experiments in the use of materials soon went expressly over to the service of functional practice, however, those experiments and variously-named ventures that were rekindled with the ending of the Second World War were originally and primarily responsible for widening out the parameters of art.

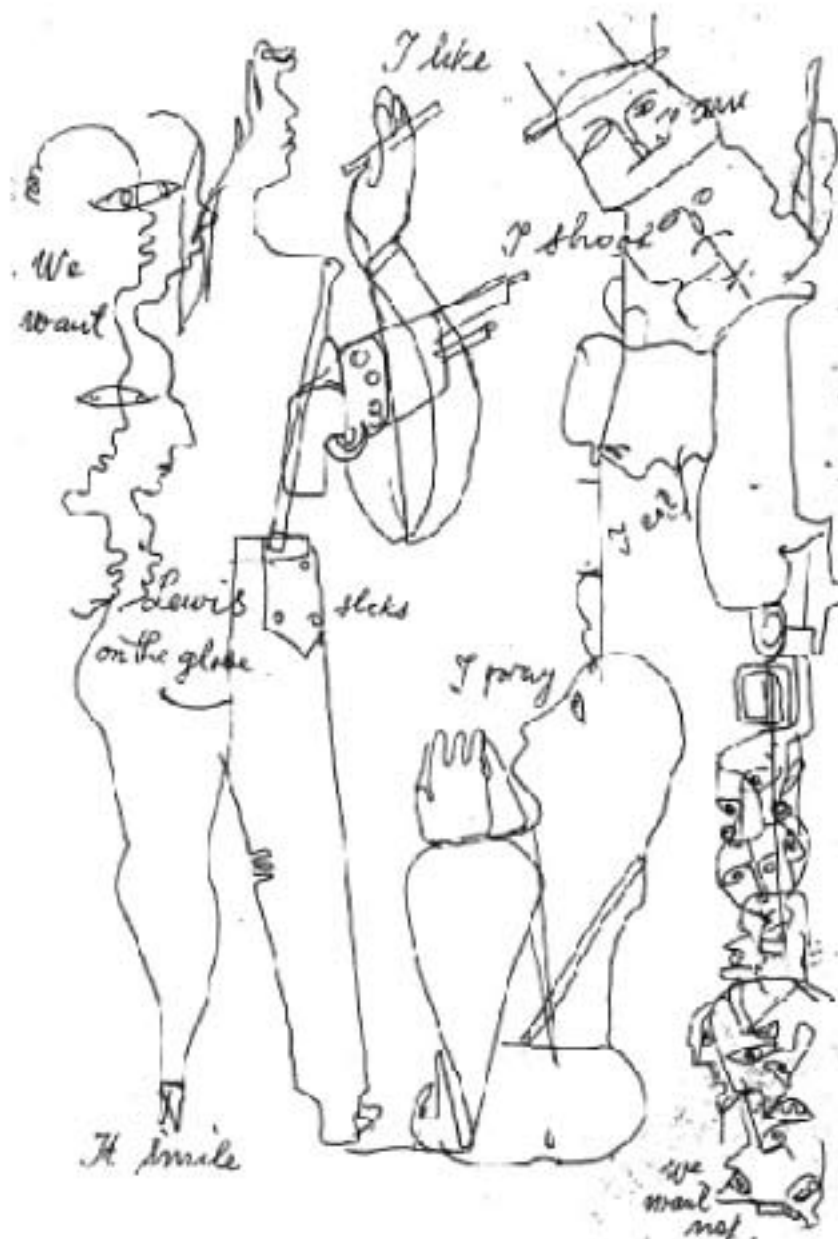
Modern art publications have got us accustomed to orientating ourselves in the field of art by using the various artistic trends as a basis, giving everything a “stylistic” category in a manner inherited from traditional art classification. We are taught to think in terms of characteristics, and learn to make use of convenient terms like “abstract” and “non-abstract”, lumping everything between the “geometric” and the “lyrical abstract” into the former category. Meanwhile, imagining the painting as a planar surface bound around by a frame, we use the concept of “form” adopted from Greek philosophy, while all the time it remains unspokenly obvious that in many (probably in most) cases these terms are useless as true evaluators and aids to understanding of modern art, be it painting or sculpture. Decades and generations have come and gone, and in the

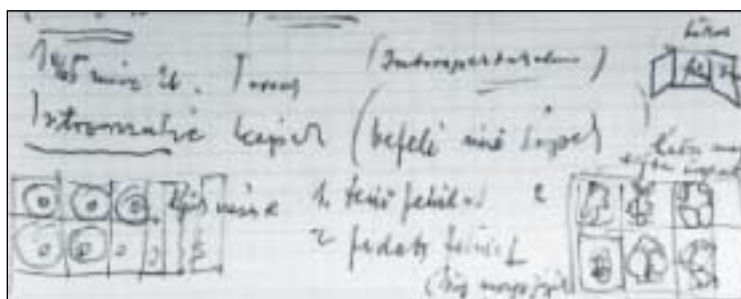
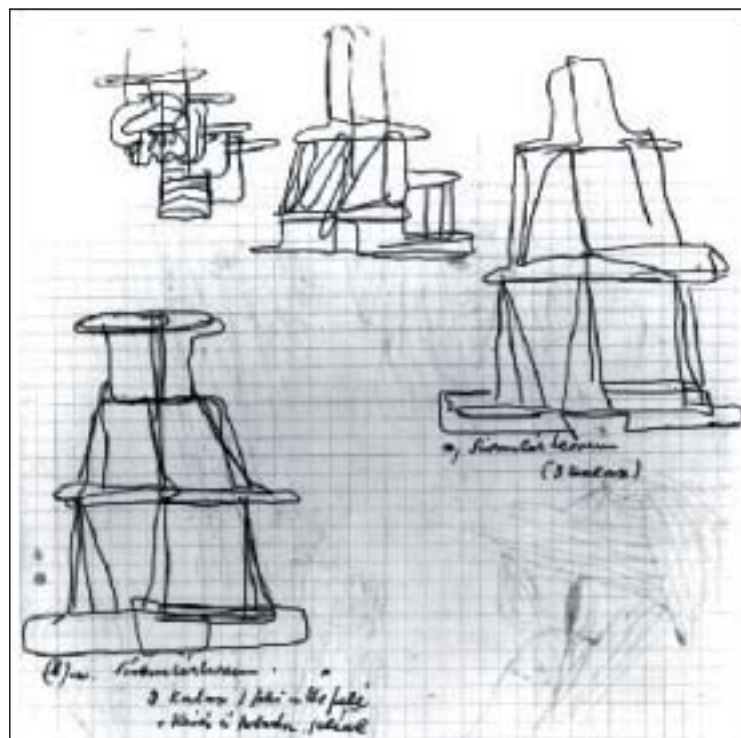
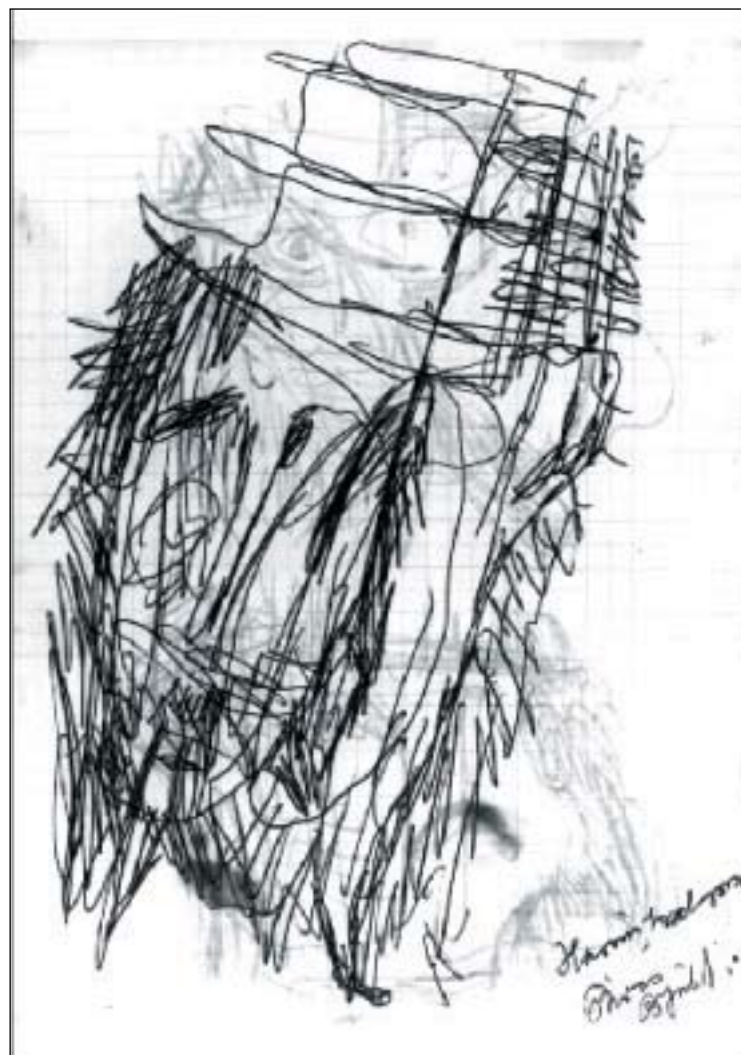
meantime the artwork, object or exhibition (call it what you will) which has – quite rightly – advanced into the realm of the classical, still waits dumbly for a vocabulary that will give it true meaning.

As an illustration of this, I include the following extracts from writings on the works and exhibitions of three Western artists:

Jean Dubuffet’s 1946 exhibition in the Drouin Gallery, Paris: “The exhibition was reminiscent of the conjuring of a magician in a market on the outskirts of town. (...) The picture surfaces were composed of a thick mixture of glue, sand and asphalt. (...) With their roughly-modelled forms and colour blots dabbed on with no apparent aim, the pictures resembled walls reduced to rubble, in whose cracks and stains, if we let our imaginations run, we can discover all kinds of scenes and pictures. It is the material of the surface which allows us to discover such pictures. (...) Grotesque heads, masks, tiny figures, strange landscapes peopled with clownlike figures – all these things come out at us from the dirty, formless background.”⁹

Jean Fautrier’s 1943 exhibition, also in the Drouin Gallery, where he put his “Otages” (Hostages) series on show: “The material from which these works are made is a thick mass, a mixture of mastix and plaster, applied with a palette knife. (...) Fautrier has contrived to make his surface wonderfully suggestive, using the knife to create plastic areas, rising up like islands from the translucent surrounding surface. In this fascinating landscape, by virtue of a groping ideas-association game, a variety of phenomena, tragic heads and faces come out at you, looming out of the structure of the material, but as soon as we try to hem them in, they fade away, into the misty gloom of the colours.”¹⁰





42–43. Lapok a vázlatfüzetből / Blatt aus dem Skizzenbuch / Page from the sketchbook

Alberto Burri exhibited his “Material Still Lives” in 1952, characterised in the following way by a contemporary historian: “A simple assemblage of rags and bits of sacking. They reminded one of the montages of Schwitters and the Dadaists, no less expressive of their own peculiar brand of pathos. These torn up bits of sacking and stains conjured up the impression of a bleak landscape. Threads and strings tied these fragments together, one to the other. Here and there, through a torn seam, a red streak glowed, as if coagulated blood had flowed out of the picture’s body. In the places where the sacking had rotted to pieces, a night-time background showed through. Here too the fabric seemed to be concealing something, a wound, or some kind of intangible threat.”¹¹

Among the *matèristes*, those representatives of the cult of the material, we should also include a short review of the early work of Catalan artist Antoni Tàpies, whose paintings are influenced equally by mathematics and mysticism: “His works contain a sort of enduring beauty, a secret charm, and both these qualities subtly increase the paintings’ meditative quality. The background is a good solid wall-like structure, which hides something secret and wonderful, a solemn, infinitely magical space which peeps out here and there through the damaged surface.”¹²

A little earlier I described the way the *matèristes* use their materials as a “cult”; the fact is, we are not simply talking about the integrated employment of a variety of material types, but about a deliberate and inventive development of the possibilities afforded by known techniques, paint types, brushwork, stain and colour. The great names in the school of the lyrical abstract, Jean Bazaine, Roger Bissière, Nicola de Stael, Jean-Paul Riopelle, are highly deserving of the respect of the new generation and the succeeding age. One of the members of the Cobra group has this to say about tachiste brush techniques: “A large blot invests itself with full colour value. It is almost as if the painter’s hand had cried out, the painter who had been struck dumb by formalism. It is as if the material were to cry out, the material which formalism wants to



44. Pásztorok, 1968 / Hirtenvolk, 1968 / Shepherd People, 1968

turn into the slave of the spirit.”¹³ We could cite the names of Gauguin, Matisse, Mondrian or Malevich to characterise the continuation of the tradition of homogenous colour surface treatment discernible in de Stael’s works, the creating of a sensation of a “textuality of colour”. In Riopelle’s works there is an infinite variedness in the brushwork, and thick pigment which carry indelible traces of the tools used.¹⁴

We should not end this brief summary of the work of the French *matérialistes* of the 1960s without adding a few words about the multifarious activities of one of the greatest *nouveaux réalistes*, Arman (Arman Fernandez). Arman provides a link between the broad use of materials and visual sensation, and (if we ignore our preconditioned prejudices), in a very striking way: hair collected from the hairdresser’s floor and all sorts of other leavings, all placed under plastic sheets; surfaces taking paint rags as their starting point dripped with typographical symbols; the materialisation of light via a foreign body enclosed in plastic; “live” objects from heavy industry – not painted, as Léger and others did; creating a sense of the coordinates where the infinitely small and the infinitely large meet, by the use of “accumulation”. The following assertion comes from him: “Size represents a change; the object as object loses its value. A kind of eye, surface, monochromisation results: its function is not the same.” And again: “There is a logic in annihilation; if we break down something square, we arrive at a cubist composition. If we smash a cello to pieces, we arrive at a romantic result.”¹⁵

Our brief overview of the work of these Paris artists, living and working under the spell of *matérialisme*, would not be complete without a few words about the artists of Hungarian origin, either born there or naturalised, who were also members of the same milieu. They are especially important for us because, during his time in France, Schéner made personal contacts with them, albeit for the most part fleetingly. He even showed one or two of them some of the works that he completed while he was there. One of these was, according to a notebook entry from 1965, Antal Bíró, a good deal older

than Schéner, who formed an opinion of his young compatriot in the wake of the spatial problems with which he was wrestling so hard. Bíró's works, schematically analysed, strike an original note, demonstrating extraordinary colour sensitivity; at that time he was working in the field of the lyrical abstract, creating a sense of space out of planar layers, allying that with the concept of the infinite: "Why do we need a background? Everything is moving, flowing into infinity."

Some members of the Hungarian artistic community were in regular contact with the editors of the periodical Magyar Műhely (Pál Nagy and Tibor Papp). One of the things published in the magazine was a piece by a French writer about the sculptor Adam Sjöholm, who was living in Paris, and who belonged to Schéner's circle of acquaintances. It is worth quoting a piece of this essay here, since it not only gives an idea of the originality of Sjöholm's sculpture, but is also relevant to the methods employed by other sculptors of Hungarian extraction (NB: the italics are mine):

"Sjöholm treats the metal sheet in the way a stonemason treats a block of granite, in its entirety, as a slave to its mass, to its physical properties, which allow no additions to be made, no tinkering around. This attitude to his material deprives him of the opportunity to make use of soldering, riveting or other techniques of joinery. Instead of being preoccupied with the possibilities of taking additions to extremes, Sjöholm develops first and foremost the characteristics which derive from the base material. In his sculptures neither the joints nor the borders nor the turns can be said to be sophisticatedly articulated – even though these are the particularly vulnerable points of spatial modelling. In the formation of his figures he draws inspiration from the material, and the naturalness of this is what gives his works their exclusivity."¹⁷

Prominent achievements in painting which are also allied to this preoccupation with planes and planar backgrounds can be measured best in the earlier works (from 1964) of one of the great representatives of modern French art, Simon Hantai. Here we have things folded and painted, then broken up, leaving gleaming white paper shining through the original surface, bearing the marks of the folding¹⁸. But Hantai also treated large-sized canvases in the same way (if my memory serves me right, they were exhibited in 1966 in Jean Fournier's gallery in the Rue du Bac). A catalogue prepared for a 1976 exhibition in the Pompidou Centre tells us that with these works Hantai has succeeded in preventing any possibility of differentiating between the glittering white surfaces of the "form" and the "background", while at the same time his painting (and this should be his motto!) "puts down its roots in light".

Zoltán Kemény (1907-1965), originally from Transylvania though he settled in Paris and later Switzerland, made sculptures in the fifties and sixties from folded iron sheets and plastic surfaces. In an essay written in 1960, he speaks of "the process of making the invisible visible". In such works he intermediates the grain, the interstices of the material's structure with plastic techniques, discernible in the metal just as if they were in a living organism. "Why shouldn't the breathing system of a plant be just the same as the molecular structure of steel?" he insists.²⁰ We also know that while in Paris Schéner made the acquaintance of another Transylvanian, István Hajdu (Étienne Hajdu), a tireless explorer of how to work with material in minimal depth.²¹

Just as Simon Hantai did in painting, so Békéscsaba-born Pátkai Ervin in sculpture won for himself, over time, recognition and awards. He too was interested in the use of material, more especially in the employment of materials never before used in sculpture, and the result are some works of enormous inventiveness. He was a restless artist, burning with enthusiasm, plans and ideas, always on the go, and he had a great influence on artists back home. He says of himself: "My sculpture is in a state of continuous creation. I get an idea, and I can see it clearly before me, with open eyes. I make masses of plans, but only one in a hundred ever comes to fruition. Once I touch something, get some material in my hand, it sparks off all sorts of ideas of how I could use it. I turn everything into sculpture."²² In his own artistic ardour, Schéner, himself from Békéscsaba, could well have used the same words to describe himself, knowing full well that back in Hungary – with very few exceptions – the distance in terms of time between concept, plan and execution was far, far longer.

During the years from the mid-to-late sixties, Pátkai experimented constantly with different plastics, metals, concrete and cement. His sculptures composed of sheets and blocks placed on top of one another were put up in public places. He also made large-scale sketch structures and rearrangeable sculptures out of movable components. Among the latter are plastics small enough to fit into the hand, made up of multi-layered elements, where the movements occurring between the flat constituents allow a variety of configurations to be produced. Similar sculptures of his have also been cast in bronze.²³

Pátkai's inspirational personality and his passion for experiment had a considerable influence on those around him, including his fellow artist from Békéscsaba. Exactly how far that influence went can be seen from Schéner's writings in the eighties on certain contemporaries from back home. He wrote not only about Ervin Pátkai, but also about Jenő Barcsay, György Kohán and Menyhért Tóth. Despite the fact that these writings date from a much later stage of his career, they still carry with them attitudes that were formed in Paris, and a view that appeared alien to the artistic community at home.

He likens the "colour structure" of György Kohán, for example, to the "paint-planes" of Soulages and de Stael. He rates the colour application techniques of colourist Menyhért Tóth extremely highly, paying especial attention to the effects of colour, particularly the highly original use he makes of white.²⁴ Once, on looking at the works of his friend

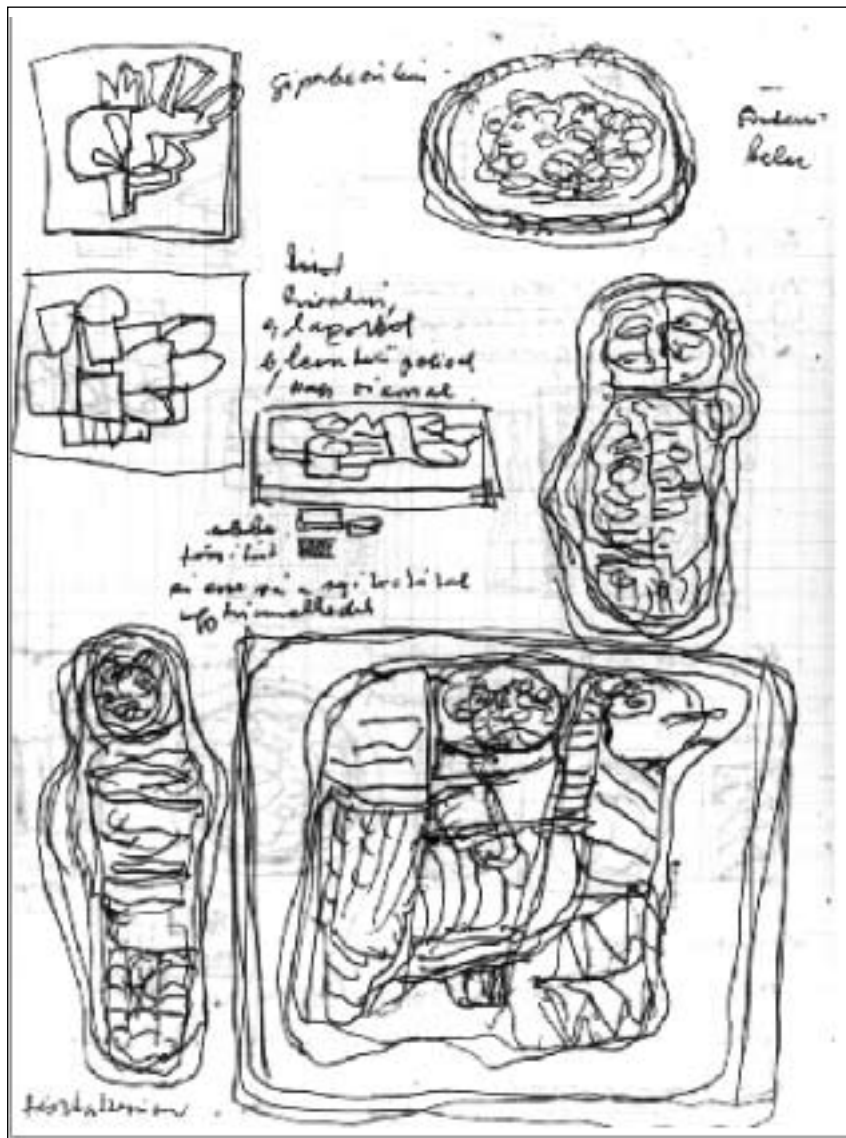


45. Égen-földön kerestelek, Debrecenben megleltelek, 1970
 Ich suchte dich auf Himmel und Erden, und fand dich in Debrecen, 1970
 I searched Heaven and Earth for you, I found you in Debrecen, 1970

Árpád Illés, he invoked Tóth by saying that “any artist worth the name goes through a white phase sooner or later”. This statement was certainly applicable to Schéner himself. The use of “metaphoric light” as a primal source was noted in Hantai’s paintings at an exhibition in 1976 by the well-known Swedish art historian Pontus Hultén, as well as by Yves Michaud, editor of the accompanying catalogue to the works he exhibited at the 1981 Venice Biennale. This dazzling, transcendently white colour comes to life in the works of another transplanted Hungarian, too: namely in some of the works of the colourist Antal Bíró.

Above I have aimed to give a brief description of the intellectual climate which Schéner encountered in Paris, and which filled him with the excitement of novelty. I have done this on the basis of earlier, later and brand new sources, mainly French. This period in the development of art, the early-to-mid sixties, can be seen as absolutely crucial in the case of modern Hungarian art. The stultifying atmosphere of the previous decade was at last slowly being shaken off, and a new breed of artists were hungry for change and for appropriate modes of expression, and as a result turned their attention not only towards Hungarian traditions recognised as contemporary, but also towards the West, and in particular towards France. Schéner was especially lucky in that he was actually able to go and live there, and drink in the atmosphere at first hand, gaining more than just a superficial glimpse of something from which his contemporaries were to be debarred for many more years to come, and which in fact was rigorously disparaged at home. I have been lucky enough to have access to some of Schéner’s surviving notebooks and diaries (I referred to them in my introduction), which give a fascinating insight into the problems and dilemmas which were occupying the artist at this time. After reading them, I think we can safely risk the following assertion: the work he produced at home is firmly rooted in the pages of these books and in some of the sketchbooks that have subsequently been published.²⁵

In an interview with an old friend and colleague from Békéscsaba, Auróra Új, Schéner speaks about drawing as the spontaneous outpouring of the imagination. “I consider the realm of fantasy to be just as dominant in the artist’s sphere as the world of nature. Fantasy knows no bounds. It takes us into totally uncharted waters. (...) I usually sit down to draw at night, without stopping, for hours on end. (...) If people get into the habit of letting their imaginations loose every day, you find yourself getting into deeper and deeper, ever more complex variations. (...) Just how consciousness and instinct are blended in this creative, fantasising state is a complete mystery to me.”²⁶



46. Lap a vázlatfüzetből / Blatt aus dem Skizzenbuch
Page from the notebook

In Schéner's Paris and Stockholm notebooks, from 1964 and 1965, a unique drawing style is discernible. The lines run freely, unbounded, across the paper, in such a way that the object represented is almost impalpable. (11., 42.) It is like the rings that ripple out around a stone dropped into water, whose regularity is disturbed by the intrusion of another foreign body. The drawings repeat themselves over and over, in a manner reminiscent of André Masson's automatic drawings from the twenties. Gaston Bachelard has called this type of imagination (so common in modern art), which brings into a being an intermediate state between "material" and "form", that is, that plays with the boundaries between the amorphous and the regular object, the "mezomorphic" imagination. "The dreamlike objects of the mezomorphic have difficulty in attaining to form, and once they have succeeded, they lose it again, they become heavy and shapeless, like pastry," he says, quoting Bachelard, and then continues, "We are talking here about a kind of imagination which goes between material existences, like duckboards or street crossings. They throw a link across two separate entities, weaving in and out between the differences in material, texture, viscosity, softness, rigidity, penetrability, coming right up against the very border beyond which forms are born."²⁷

Leafing through Schéner's notebooks, we come across an amazing variety of ideas for materials to try out and ways in which to use them: corrugated paper, glazed tow and cotton wool, cardboard lids on brick or fibreboard, pieces of coloured paper stuck onto a base, then torn up into different shapes and glazed, finally to be covered with polyester, dripped enamel, a striped effect created by torn up shapes stuck up in strips or slices, ribbons of separate canvas stuck onto the picture, canvas stuck

with polyester, and the creases coloured with different media, papier mâché pressed into rough lumps, an inner space left empty, like a folded paper hat, plaster poured onto smooth marble, smeared with soot, and images scratched in the soot, plaster spread with egg and baked, so that the yolk goes brown in places. And so it goes on, and on, and on. The influence of his surroundings is obvious, spurring him on to an infinite search for new techniques. (6.)

And then, under the entry for 14 April 1965, comes a text entitled "Problematics". (24.) Evidently lost in the endless labyrinth of experimentation, Schéner reaches back into his childhood to try to restore order, to formulate a workable creative system:

"To attempt several surfaces, combined into a single concept, in the present case: man's world of forms, his habits and attitudes. Here we have four surfaces. While in reality they are the four epidermi, here they cover one another as surfaces. And here I was obliged, speaking in the language of painting, to open up the whole thing, like an anatomy student, like Leonardo, to look at it uncovered, dissected. In essence this is like examining the construction of an onion or a rosebud cut in half – it is in that cross section that my problematics lie. So it becomes apparent how the surfaces cover one another, we can see how the whole system of layers and coverings works. Naturally speaking, the onion and the rosebud, as created living beings, belong to the dream world of nature and not to that of art. Art is the repository of a higher level of expression, which man creates in the face of nature, with the help of reality. That is why art is always striving for perfection, arriving at a result which is "beauty", while all the time giving shape and creating order among forms. Systems and forms



47. Mézeskalács babák, 1965 / Honigkuchenpuppen, 1965 / Gingerbread Men, 1965

exist in nature too, of course, in nature's naïve, and thus godly state – but for art this primal state is the primal state of the materials of systems and forms. The artist draws away from this when he does not recreate man's visible, comprehensible, communicable system of order with the help of these, but creates it for the first time. It is this system which gives the work of art its value, the appreciation of its beauty, its aesthetic. By this means man draws closer to God.

"My ideas about surfaces are not new ones. As a seventeen year-old schoolboy I was preoccupied with this topic. I am talking here about covering and covered surfaces. In a little hand-written book called "Neo-Banditism" we put down our cocky, revolutionary ideas (we being Lajos Székely, now a teacher at the University of Szeged, Endre Dér, now a writer and secretary of the Szeged Writers' Association, but who in those days, as my schoolmates from Békéscsaba, were part of a poetic and artistic avant-garde). They were schoolboy thoughts, but no less valid for that. I still stick by them, and have since given them credibility through my work and my struggles."

Schéner's experiences in Paris (and anyone will understand this who has been condemned to solitude away from home despite a large circle of acquaintances, and who has been fired up with an inexplicable thirst for learning) excited and unsettled him deeply. He was forced to witness just how much the endeavours of contemporary art agreed with his own youthful, instinctive experiences and convictions. The *matérialistes* – among whom we can also include Zoltán Kemény – were basically moving along exactly the same lines, the only difference being that they expressed their vision with a more expansive erudition, not always relying on the humble plant world for their examples. "Because the material," writes

Florence de Mèredieu, “reveals itself as a world of shapes or of textures or of structures. A world of networks, rhizomes, fabrics, crosswires. This is form, but hidden, covered up, articulated on a microscopic level. This is the level of the pebble, of the grain of sand, the colour particle, the world of cell and atom. This world erects a wall in front of the material, hiding its secrets and networks; it is up to the artist to use patience to study it closely, interpret it and spell it out.”²⁸

Schéner’s ideas about “covered and covering” surfaces are worked out in two separate spheres in his art: on a physical and on a spiritual plane. The marks of the former are fixed, while the latter are inferred from the character of the drawings (“automatic”), and from the themes and motifs that emerge. The thinking behind these drawings that are built upon the “covered-covering” idea make use of more plastic techniques than the earlier works, producing what may be termed a kinetic structure. Notes such as the following are to be found in his sketch books: “statue of a female nude, made out of two folded sheets, soldered together”; “my plan for a tomb (three hats) with the following variation, the upper one turned towards God with signs of beseeching and supplication” (plan attached); “a sort of hat juggling machine, up and down” (hat shapes interlocking with each other); “a hat-making machine, flexible, gaping open”; “a joke machine with a blow-pipe drum” (a flippant reference to the mechanism of the human body); “a hat slicing machine”; “nude with copper wire (a coil of it), segmented, layered like an onion” etc. These above-listed ideas all bear the hallmarks of the principle of “decadent machines and movements”.

There are also plans for plastic objects under the heading “Ceramics”, dozens of them, all conspicuous for their unusual, softly flowing contours. But at the same time we equally come across dozens of line drawings in sharp outline, objects, industrial tools, all with a wholly undefinable purpose, or things that appear to be chickens, four-legged domestic animals, human figures, made out of interlocking sheets, cylinders, hollows, folded surfaces, and yet with a kind of industrial appearance.

Of all these, the thing which expresses the idea of the “covered and covering” surfaces in the most original way is the plan for a sort of long cupboard called an “introspectaculum (intromantic pictures – inward-looking pictures)”. It has the structure of a winged altarpiece: it has a front, which he indeed refers to as the “covering surface”, and in this there are two rows of “peepholes”. It has an inner, back side too, the “covered surface” (“glass window”, “absurd moving heads” linking into the outer holes, in two rows). The inside of the two hinged altar wings is covered with a mirror. (Just imagine this piece, or even the “plan for a tomb”, being executed and exhibited in 1965, the year of their conception, in a reputable gallery in Budapest! The “tomb”, made in an appropriate size, could easily have held its own in a public place: an “everyday” object, a “serial piece”, monumental in size, highly meaningful – the concept of pop-art had not yet reached thus far...) ²⁹ (43.)

But what ideas and subject matter leap out at us from Schéner’s dog-eared notebooks? And what depths of his soul must have been stirred to induce him to produce automatic drawings of this nature! We come across themes like “The Madonna”, “The Last Supper”, “The Modern Golgotha”, the “Vanity of Vanities”, and while these can be neatly fitted into traditional iconography, it is less possible to do this with a drawing that suggests the image of a sarcophagus (“wooden trunk with canvas poking out”). Other subjects which appear again and again, bearing witness to an unflagging, tireless desire for form, are “Woman”, “Child”, “Loving Couple”, “Motherhood”. It is also certain that this thirst for form is not directed towards some kind of schema of civilisation. We see this in the fact that objects like gingerbread men (46.) and mirrors, painted with folk motifs like stylised tulips, appear unexpectedly, but not simply as images of cheap market wares. Gingerbread men are well known ancient symbols in Hungarian folk culture, bound up with ritual customs, linked with the healing properties of the honey in the gingerbread, and the cult figure of the “man”, that is, the mannikin or doll. There are plenty of ancient sources, writings and histories to testify to this.³⁰

And this brings us neatly to the more universal significance which all Schéner’s “covered-covering”-envisioned sketches, plans and drawings began to develop. Schéner was restlessly seeking for a more archetypal image and form, which he eventually discovered in what he called the “secret”. The manner in which he stumbled on this secret reminds us of something which might seem to be a paradox. It is reminiscent of the thinker Béla Hamvas, who also worked as an artist, and who, at the final point in his “vision of the ancient scene”, arrives at a memory of ancient cultures after a lengthy process of questioning. These ancient cultures, says Hamvas, “still represent that ancient tradition which is based on maintaining the continuity of the connection existing between man and the transcendental world, on a knowledge of man’s divine origin, and on the safeguarding of likeness to God as the one and only task of human existence”.³¹

Hamvas considers that folk culture represents the remaining fragments of an ancient tradition, the spiritual and material memories of “an ancient world culture”. In Schéner’s art (not only in his drawings but in his whole oeuvre) a respect for the spiritual and material aspects of ethnography is matched by a deep attachment to universal Hungarian culture and history. He once expressed this in a comment he made to me, which went something along the lines of “a nation does not simply live in its language, but in its content and form”.



48. Pásztorok, 1970 / Hirten, 1970 / Shepherds, 1970

Among the ideas and sketches for pictures that he noted down during his time abroad, there are about a dozen, on the same theme, which are especially interesting for the fact that despite their acknowledged Hungarian historical character, they also contain – and this is less well understood – references to French military history. They deal with a characteristic Schéner topos, the hussars. This is a subject that he first worked with in the painting entitled “Fall of the Hussars” (33.) (In his notebook, this appears under the French title “Abbatage des Hussards”.)(32.) What is interesting about the institution of the French light infantry is that its foundation is linked to the name of the French marshal László Bercsényi (1708-1778), son of Miklós Bercsényi, who founded the famous regiment of hussars, on the Hungarian model, with Hungarian “kuruc” soldiers who had been forced into exile in 1720 during the Rákóczi wars. (The first uniform worn by this regiment was exactly the same as that worn by Prince Thököly’s soldiers: heron’s feather fur busbee, short coat, frogged overjacket, calf-boots.)³² (31.)

Schéner was preoccupied by the hussars as a theme for his painting for several years. It appears in a work dated 1966, which bears the hallmarks of one of the contemporary French abstract trends, constructivism, in its lines and structural schema. The graphic, painterly appearance of the subjects which give the work its title, however, break through those constructivist bounds. We see this in the form of certain rather more figurative motifs (colour shapes) included within the geometrically articulated structure, and most of all in the configuration of blots which sweeps right across the picture’s upper rim, in horizontal lines. From the left hand side of this we really do seem to see a full-length human figure developing. (30.)

“Fall of the Hussars” (Abattage des Hussards) was painted some years later, in 1969, and technically its character is different, bearing the unmasked signs of a tentative handling of the material, which are, in the present context, hark-backs to the processes well-known in Hungarian folk art, though this may not be wholly intentional. Schéner has scratched his

figures into the paint, and at the edges of the lines the surface sometimes shows through. The scratched lines which outline these figures also serve to give structural articulation to the work. They throw a constructivist frame around the two grotesquely situated, spread-eagled figures, their arms outstretched like a Christ on the cross, revealing maximum surface. Despite the restrictions of the theme, Schéner makes free use of blots of colour and soft brush strokes. These sometimes blend into the line configuration and at other times function as an independent colour composition. In a different working out of the same theme, "The Hussars Falling in Battle" (1968), the scratching technique is twinned with a soft, cloudy use of colour, creating a *lettriste* work where the number of the fallen can clearly be read ("101 dead, 400 wounded, total 0000").³³

Leaving aside those already mentioned above, by reading through the remainder of the plans and notes made during the sixties, the following conclusion comes to us unbidden: Schéner's art soon developed a national content structure; it was with this that he imbued his archetypal vision, rooted in ancient forms. Even if the material we are studying is partly experimental in character, in its entirety it serves to conjure up the idea of a continuous inner process, a process which was quickly to become more tangible. This is the role of the automatic drawing, the motifs which he groped towards, helped us to surmise, the experiments which he carried out with so many different materials and techniques. These – and we can now state this with certainty – are not simply fragments of a materialising, concretising process which is worthy of our notice, but the independent results of an organic and ramifying process – and these results firmly occupy a place within the artist's oeuvre as a whole. In order to make this easier to see and fully understand, it was necessary to outline the contemporary *matérialiste* atmosphere that prevailed in Western Europe, plus the respect which this won, a respect which back in Hungary was entirely ignored, but which was a respect completely historical in its point of view, and which should not be forgotten when taking stock of the works of universal Hungarian culture. I have said all this because what I would like to do now is take a closer look at the remaining works, especially the paintings.

In the front of one of his 1965 notebooks, Schéner inscribed the following two quotations (probably from Camus), in the manner of a motto: "Art and only art – it is only that which can save us from dying of the truth." – "Creating art amounts to giving shape to our own destiny."³⁴ With this high-ranking, ethical estimation of the role of artist we are approaching the glorification of the powers of the creating hand which his series of drawing from the sixties, and some of his well-known paintings, certainly come to reflect. The series of drawings – with the addition of some further material – has recently been published in a single volume entitled "Flowerings of the Hand". Schéner has attached his own texts and poetic prose to the drawings – obviating the need for a co-author. His own interpretations are obviously different from the interpretations of anyone else, but one thing is for sure: Schéner considers the hand to be the instrument of transmission for creative thought. In these Paris notebooks, among the automatic drawings seeking after ancient forms, and among the use of a variety of materials, we are face to face with the artist's very first impressions, "sprung straight from nature".

Creative thought, in the symbolic "covered-covering" sense, manifests itself more than once in an unveiled state in that, deriving from the conjoining of scratched lines and colour shapes, the deliberateness of concealment seems obvious. In the given case the mystery of an image which can be analysed as "sacral" also gives justification to the gesture of concealment. The symbolic value of the motifs – in the case of something not scenic – belongs to the awakening of a mythical idea. The colour surfaces, the planar character of the broken lines and arched configurations, create a vividly archaic atmosphere. In order to feel this, of course, we have to break away from the dogma of "isms". The simple 1967 work entitled "Construction" shows us something truly sacral in the use of its triple motif. Between the two fetishistic outer figures, the third is extremely difficult to interpret. Is it a gate? An enthroned figure? Nevertheless, the solemnity of the work is never in doubt.³⁵ (15.)

The second painting relevant here is the 1967 work "Structura Humana", whose characteristic motifs also powerfully suggest an archaic idea. The predecessors of the line structure of this scratch-technique, sand-coloured, almost monochrome work can be found among those automatic drawings in the notebooks, referring back too, to that text already quoted ("wooden trunks, with canvas poking out"). (16.)

Schéner makes mention of the sarcophagus, cult object of ancient Egyptian culture, as an archetypal image, radiating timelessness. The grouping of motifs – visibly – is not simply a rhythmically-articulated series, but a series of scenes from a death rite, of which – looking from left to right – the open, two-part sarcophagus is just one element, the last in the series, given visual emphasis. It is in this vision that we find a kinship between Schéner and that line of modern Hungarian art which holds art to be a fitting vehicle for the expression of esoteric, archaic, existentialist ideas via the representation of scenes from mythology. This is a line of art which started with Csontváry, who uses the larger subject matter of Baalbek, painted on a monumental-sized canvas, to draw the susceptible viewer into a cosmic, cult experience, and in a similarly (albeit using a different style and different techniques) hidden, "covered" manner.³⁶



49. Pandúr a betyárok kezén, 1978 / Gendarm in den Händen der Betyaren, 1978 /
Gendarme in the Hands of Outlaws, 1978

I have used the word “automatic” to describe the bulk of the drawings and sketches contained in Schéner’s notebooks. In fact these are also archaic in feel, visually impalpable, with their pre-formal representations. Schéner even gave one of them the following title: “Head Archeforms” (1969). But the painting which he entitled “Disparation” (1966) also contains head shapes. If we understand this so-called phenomenon of retinal disparation (a sustained representational difference between the same object in different works),³⁷ the unilateral depiction of three-dimensionality is obvious, and theoretically the road is open to all kinds of “conjured apparition”; more than that, with certain restrictions, we have cleared the way for a casting off of all conventional interpretations of “form”. Béla Hamvas, writing in the thirties about the “Willendorf Venus”, said that beside this “metaphysically conceived, devoutly absurd” rendition of the female soul, the “devoutly beautiful figure” of Praxiteles’s Aphrodite of Knidos pales into insignificance.³⁸ Hamvas was not a manually trained artist (NB: neither was the author of “The Image Museum”, André Malraux), but he had a cultural wisdom that rendered him alive to the most sensitive minutiae – as did a number of his foreign contemporaries – and he had been touched by the magic wand of irresistible ancient art. We should not omit to mention that in the forties Jean Dubuffet, the highly influential father of “art brut”, was possessed by the desire to break away from any kind of pre-image of civilisation, and it was this that led him to create his contemporary *matérialiste* series.

There is a well-known small oil painting of Schéner’s from 1965, entitled “Nude”. (10.) The preliminary sketches that were done for this really do give the impression of an ancient drawing. (9.) The plan also makes mention of the kind of frame that the finished picture should be placed in (and indeed in which it may be seen today). Beside the sketch plan (though not only here) the name of Rouault is mentioned, whose works on the subject of women, tortured by poverty,

Schéner may have known.³⁹ At that time in Hungary the term “coloured mush” was being used. Schéner, during his time in France, may have been personally struck by the rich colour effects produced by a thick application of paint and plastic handling. The thrilling brushwork of Rouault’s later works was totally in concordance with the archetypal representation and raw handling of material, the vibrant painterliness, that the young Schéner was striving to achieve.

I have spoken more than once about Schéner’s “covered-covering” theories, and about his scratching technique, which it is tempting to compare with the artwork to be found on Spanish folk objects. Indeed, there is a close connection between the “covered-covering” idea as a structural phenomenon discernible in nature, and the scratching technique as a manual mode of intervention. The artist “does nothing more” than to scratch beneath the surface of the material’s skin or covering, in order that by so doing he may reveal the form or formation that lies hidden beneath, something that is made different by its appearance on the surface. This is what happens in Schéner’s works, when, with a strong sweeping gesture he scratches through the paint, not thinking that with every scratch he is harming the paint, whose shortcomings (either with the kind intention to improve or because of a curiosity about what lies beneath) he is removing with each gesture.⁴⁰ And exactly how true this is is shown by a number of later works, those in which the surface between the forms and motifs (the “negative space”), quasi uncovered, is ultimately smothered with paint (“Honey Loaf Men”, 1964; “Gingerbread Men”, 1965; “I searched heaven and earth for you; I found you in Debrecen”, 1970). (45., 47.)

What I have so far written has aimed to give a feel for that process which sprung equally from an inner compulsion, psychical assonance and handling of material, and to which we can attribute the coming into being of the archaic configurations and the “archeforms”. This was not, it could not have been, a logical, rationally-built progression. The images created and the uses to which materials were put continued to surprise even the artist himself, even to the extent that the “collaboration”, in its literal meaning, between the material (*matériau*) and the idea of the “mezomorph” became comprehensible. In the 1965 work entitled “Yellow Surface Variations” (oil and pitch on fibreboard) we see the print of an object of uncertain origin, and the indistinct outline of certain figurative motifs are also hinted at. The material, pitch or tar which retains its drip marks after it has hardened, oil paint behaving in a different way from normal, with here and there the imprint of a round objects, denoting its absence, really does simply hint at the “form”, which does not, however, seem to be moving in the direction of archaic representation.⁴¹ (7.)

There are two works, both paintings dating from 1965, which play with the idea of the “mezomorph”: “Blot and Structure” and “Scrawl”. Both of these unite the search for an “archeform” with the material’s “pre-formal” state, with the phenomenon of disparation. (37.) Blots and structures formed out of putty (giving a sense of disparation), articulated with scratched lines, can be seen as examples of ways to realise the conceptual vision of the theme. Each of the three figures with their ragged, tattered, mangled edges gives a powerful impression of breaking away from the plain, unarticulated material, while the lines scratched into it are the heralds of the forms which we can perceive here and there. The totally unarticulated, homogenous background is a reference to the fibrous structure of the original material, to the “organic” matter, from which the figures, blots and structures are so radically divided in colour and appearance, beginning to exist independently, and giving a sense (and this is what gives them an idol-like quality) of the possibilities of inter-connection that exist between them. The figures that appear in another 1965 work, “Three Figures”, are not simply idol-like; but full idols, slashed from scratched lines, with the spaces within occupied by untreated sacking canvas! There is scarcely any doubt about the artist’s intention: the three figures come forward “raw” from under the homogenous “covering” surface, uncovered, in all their barbaric, archeformal character.⁴² (3.)

The ragged, tattered, mangled surface, composed of scraps of material or plastic stuck next to each other, is enough in itself to produce a seemingly simple but startlingly effective illustration of the “covered-covering” difficulty.⁴³ The scraps of material stuck onto fibreboard, painted individually brown or deep red, serve to create a linear and at the same time plastic surface. Schéner’s intention here was not to show us an organic or inorganic structure, but rather to explore the new material’s potential for annihilating “form”, a new material that in terms of colour is uniformly *grisaille*. This is the realisation of a thought process that has subconsciously been going on for many decades. This surface, however, is only orderless at first glance. There are numerous little centres coming up from beneath and shining through here and there, making it a dual layer which hints at the presence of archeforms, and this layer is also tightly packed against another, deeper layer, namely the white base surface. There is nothing surprising in this “mezomorphic” picture play: in the paintings dealt with above the archeforms appear on ragged, tattered, mangled scraps of surface...

In the use of torn paper twentieth century art had, by the mid-sixties, long gone way beyond Hans Arp’s experiments from the early years of the century, experiments aesthetic in their effect, which had come about as chance directed. It had gone beyond many others, too. Schéner’s works which display this technique are very different indeed from the works of the *affichistes* of the fifties, such as Robert Hains or Jacques de la Villeglé. The 1967 work “Confluences”, while once more an approach to the “covered-covering” theme, is in a different style from the earlier works. In its overall effect it



50. Lovas figura absztrakt térben / Reiterfigur in abstrakter Raum / Horseman in Abstract Space

calls to mind the earlier works of some of the great figures of the French lyrical abstract (Jean Bazaine, to name a single example). This effect is achieved by sticking painted pieces of material and torn up scraps of paper onto fibreboard. The edges of these plastic layers are then each painted white, and the result of these white edges coupled with the empty centres (white, grey) is to give the effect, quite paradoxically, of a plastic lyrical abstract painting! The picture is a manifestation – let us say – of *matèrisme* mimicking the lyrical abstract, but as a working out of the “covered-covering” dilemma, with the brown/red-brown upper layer and the “covered” layer which emerges ever so slightly from below, the whole work goes beyond *matèrisme* and mimicry of the lyrical abstract, hinting at the meaning of light as a hidden, metaphoric phenomenon.⁴⁴ We could even add, referring to the title of the work, that this picture seems to demonstrate an experiment which results in the disappearance of the fundamental difference between “covered” and “covering” surface (“figure” and “background”), fusing the two in a single surface slashed with light. (2.)

There are a few Schéner works which are out-and-out *matèriste* pieces. In these he has taken the use of unusual, everyday, coarse materials to the utter limit, and it is in these that he tends to move away from the “covered-covering”

idea. *Matèrisme* here is used to cover all kinds of material use. Their integration could be expressed thus: the working of the “*mezomorph*” idea, the presence of the material’s “pre-formal” state, carries with it the marks of personality, of individual character. It might be worth adding that, as far as I know, in the mid-sixties there was no Hungarian artist in Hungary who dealt with the character of everyday materials in anything like the same way, nobody who dared to do so. In this instance I am thinking primarily of works like “*Creased and Dripped*” (1965), “*Creased and Dripped with Venus*” (1965–66), and “*Linear and Dripped*” (1968).⁴⁵ (12., 1., 14.)

It is impossible not to feel that in all three cases we are dealing with an integrated work of art composed from the most mundane of materials, scraps of material and rubbish (creased canvas, sawdust, wooden slats, plastic tape, tar). These works do not serve simply to show us the “pre-formal” condition on a physical level, but also come close to an exploration of the material’s very inner essence. Of course, such a linking of the two is not necessary and not even normal. In Schéner’s analysis, however, this is what we get. In a later remark, Schéner likens the instinctive inner prompting that produces such strongly *matèriste* works to the “laying bare of the inner condition”, to “a beggar exhibiting his sores”. It is a fact, however, that twentieth century universal art, beginning with Dadaism and Surrealism, and more especially the art of the fifties, has always lived with this kind of prompting, which has led to deconstructionism and has often had staggering effects.⁴⁶ Conversely, from Schéner’s point of view, we can identify a kind of “denial” or “protective” gesture in the process whereby he attaches three coloured wooden slats into the three dripped tar configurations (with the drip marks still showing), sticking plastic ribbon across the middle of one of them (“*Linear and Dripped*”).

The pair of works “*Creased and Dripped*” and “*Creased and Dripped with Venus*” demonstrate a very particular technique. The canvas is more or less oval in outline, and is dominated by a pale red and green-yellow colour scheme. From the black of the tar – a sharp contrast both of colour, texture and consistency – a placid-faced, snow white “*Venus*” figure “steps forward” (she is suspended there), made of cheap, folksey wood, carrying a rose between leaves held in her groin – a real off-the-peg item. The assemblage has a highly unique character, the result of this pairing of unbridled daring in terms of material use, and the cheap shop-bought product. It comes across to us as a kind of folkloric pop-art, which, however we look at the work, does not minimise the erotic resonances. It is always the regularly shaped and articulated wooden doll that dominates the whole, in opposition to the restlessness of the creased, scrunched up canvas and the pitch-black of the tar, which the delicate colours of the canvas at most counterpoise.

With these latter works Schéner touches on the polarity between the realms of colour and light, throwing his artistic ego into the whole. This is not about “a beggar exhibiting his sores, a beggar sitting on the street corner, rolling up his sleeves or trouser legs, almost proud of his disfigurement”; that is something he wrote later. What has happened – and this is a worthier description – is that he has peered into “the depths of (his) own soul and inner being”, into the Void, the Darkness, the Realm of Unbeing. It was a voluntary gesture, clearly recognisable, but self-protecting against the threatening vortex that that world represents. In this sense “*Creased and Dripped with Venus*” allows us to deduce a kind of impetus breaking out of the impasse, and moving beyond to a liberation of ideas implicit in the use of colour and material.⁴⁷

Did all this exhaust the inspirational force which Schéner drew from his repeated visits to Western Europe and the United States (1971)? Not a bit of it! I have referred several times to the fact that his later works all bear the hallmarks of his time abroad, even if these hallmarks are discernible in a kind of veiled form. According to what we read in his notebooks, and based on things he has said, it was in Paris and Stockholm that his interest in the rich forms of Hungarian folk art was unexpectedly awoken, along with a desire to find a way to incorporate these artistically. Among the topics discussed in the Paris notebooks, we find references to “gingerbread men” and to “Hussars”. The phases of artistic exploitation of the latter, as a theme of mutual concern to both Hungary and France, have already been discussed.

The gingerbread men are another story. Taking into consideration the material they are made from, along with the much-trumpeted Western mania for experimentation, it seems that, with this one idea, Schéner contributed something quite ingenious from the point of view both of Hungarian and of world art. It was Schéner, says Géza Féja, who “invented the artistic application of the gingerbread man”.⁴⁸ This handmade product, more than any other of his base materials, more than any other of their integrated applications (let me stress this once again), fully deserves the appellation “*arche*” in all senses – ethnic, national, historical and international. This material, despite any efforts made to minimise its prominence, must take its place among the new materials of sixties art. Schéner does not introduce this new material in its naked state, as Beuys famously did with lard, but rather in a natural, primal and at the same time modern application. It was Schéner’s particular ingenuity that out of the possibilities of form and genre offered by this new material, he was able to unleash something that touched both folk and universal art.⁴⁹

There is another work in which we can follow the trail of a creative process, in the course of which, or rather, at its culmination, the archaic-style figures, showing the influence of Burri-Dubuffet, and retaining a scrap-like character, as if cut out from the amorphous material, take the form of Hussars: “*Paper Hussars*”, 1967.⁵⁰ A theme similar to the Hussar

theme, similarly inspired by Hungary and Hungarian folk culture, is the theme of shepherds. "Shepherd People" (1968) poses a difficulty. Is the scratch technique the result of an external instinct, or is it based on Spanish-style shepherd works?⁵¹ (35.) The structure and articulation of the work clearly adopts the thought processes of Western painting. The group of figures is composed into a single long composition. With its colours and configurations, the lower level, articulated into geometric units, is organically linked to the more developed, kinetic-seeming upper colour field. This is crowned by the shepherd people's hatted row of heads, a motif familiar from late Egyptian sculpture and from contemporary foreign paintings which use this technique of motif-repetition.⁵² (44.) The individual figures, with their density emphasised, are depicted either face-on, or from the side, or in half-profile. The wood sculptures exhibited under the title "Constructivist Figures" at the 1979 exhibition in Békéscsaba, which are united in their abstract quality and structural figurativism and monumentalism, could never have existed without this important precursor and others like it.⁵³

In contrast to the square-shaped bodies and clothing of "Constructivist Figures", the precursor of the angle-softening construction of the Hungarian cowherd's hat is discernible in a number of works, also completed outside Hungary, in which square shapes are transformed into curved configurations by a sort of corner-cutting technique.⁵⁴ Under the notebook entry for 20 March 1965 we find drawings that foreshadow the connection with theatre that, in his finished works of the period, is as yet undetectable.⁵⁵ He also made a series of "beat figures" for the 1979 Békéscsaba exhibition, soldered iron sculptures with moving parts that were later executed as three metre-high pieces.⁵⁶

Size is an issue that recurs in Schéner's oeuvre. The whole subject of size, scale, proportion is an issue that has been a recurring problem in the whole of world art in the second half of the twentieth century, and which has led to more and more surprising results. Staying in the realm of sculpture, we could cite Claes Oldenburg's 7.32-metre high "Lipstick" (1969) or his 14.76-metre "Clothes Drying Clamp" (1976). Dubuffet has addressed the subject as follows: "The shapes favoured by living matter are the same everywhere, whether we are talking about the tiniest objects or huge geographical expanses. In that sense I like to muddle things up a bit, challenge the accepted ideas, rock their foundations, so that it becomes a matter of ambiguity whether a work is depicting wide rolling hills or tiny clods of earth."⁵⁷



51. Két ló, 1965 / Zwei Pferde, 1965 / Two Horses, 1965



52. Fa ló, 1968 / Holzpferd, 1968 / Wooden Horse, 1968

In Schéner's 1965 notebook (dated Stockholm, 8 September) we find the first drafts of the later "Dorottya coaches", familiar from a work with the same theme, or at least a theme that is similar in approach, "Playful Figures" (1968).⁵⁸ Later the Dorottya coach was made up as a sculpture, at first 26 cm in size, later 1 m, and finally as a "five-metre, painted metal playground-sculpture", which was erected in the capital. Alongside this work's acknowledged stylistic influences, which Schéner emphasised, (Mondrian, Bauhaus, Directoire) and the legacy from Hungarian culture (there is a character called Dorottya in the classic comic epic by Csokonai), we should also mention the archaic and workaday folkloric character that tinges some of the versions of the piece ("a coach with figures"), as well as the dimensions of the different versions. (53.)

"I have a large-scale project," Schéner said some years ago, as if surreptitiously wanting to create an answer to the latest monumental construction dreamt up by the advocates of Nouveau Réalisme, "I'm planning a 13-metre, multi-functional construction of the figure of the Good Shepherd, which would be big enough to fit a café or bar inside, and whose hat brim could be used as a sort of look-out gallery."⁵⁹ And then of course there is the enormous, proportion-defying, scale-breaking iron grasshopper, 270 x 150 x 150 cm, constructivist in conception, intended as a playground piece, but more fitted to a place in a museum (where indeed it ended up, in the Hungarian National Gallery).⁶⁰ Another large-scale project that came to fruition (albeit in 1985) is the earlier-mentioned (in notebook no. 49) "Seahorse Hussar", a motif that draws inspiration in equal measure from the archeforms of folk tale and from the iconography of international Surrealism. Made of steel plates, measuring 3.5 metres, it was constructed in Dunaújváros, and erected, fittingly, in one of the town's public squares.⁶¹ (54.)

As we can see – even without the help of precedents from art history – the integration of different materials led as it were naturally towards the gradual overstepping of traditional genre boundaries, sometimes in the varying size and material choices made in the same work. Schéner felt impelled to brush these boundaries aside. The previously-drafted "instrospec-

taculum”, a plan which never left the paper, was annotated later in the following laconic manner (3 July 1969): “building outwards, openable sculptures”.

The box as artistic motif is not a new idea in modern art⁶², and it shares the same fate as honey as an artistic material – which Schéner also made use of. He does not take the box idea on board just as it is, as “material” or “(industrial) object” or “motif”, and neither does he invent endless variations for it, but instead combines it “in the spirit of order” with other motifs, turning it into an “openable sculpture” (“there are shelves inside it”). Another such work is the “Wooden Horse” (painted wood), which is as much reminiscent thematically of the Hussar works (doll-like, plastic references in its formation) as it is schematically of the constructivism⁴⁵ of the Shepherds.⁶³ (52.) Thus with this blend between Non-Figurativism and the pure Abstract the work is beautifully integrated into the earlier currents of Western (French and English) artistic endeavour. It is no wonder as a consequence that Schéner’s “horses” (along with other works) were exhibited at international shows in Paris in the early seventies.

In conclusion, I repeat that Schéner’s art of this period was a fusion between the Western European tendencies of the times and an adaptation of Hungarian national and folk traditions – and I hope this study has shown this clearly. I would like finally to outline the factors that led up to his second one-man exhibition, in the Csók Gallery, in 1969, more as an orientation towards art centred on Hungary.

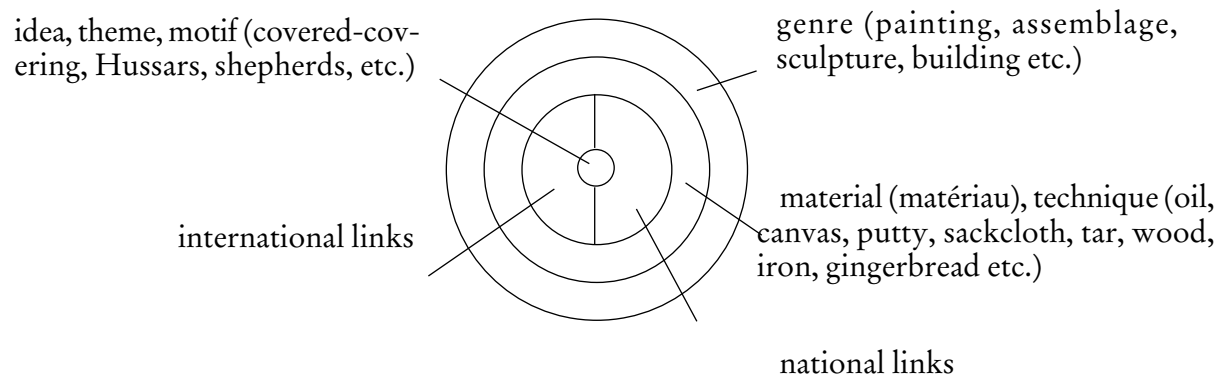
In 1967 Schéner put in a request for an exhibition to the Faculty of Pictorial and Applied Arts.⁶⁴ His application was turned down, and instead the Faculty offered him the Adolf Fényes Room, for which he would have had to pay himself. Schéner protested against this decision in writing to the Pictorial Arts Department of the Public Education Ministry.⁶⁵ We have no idea whether the letter was even sent, let alone whether it received a reply.

On 13 October 1969, however, Schéner was approached in his atelier by a handful of his admirers, friends and supporters: László Baránszky-Jób, Jenő Barcsay, Ferenc Juhász, Gyula László and Máté Major.⁶⁶ The latter wrote the following about the visit, which was to have such favourable results for Schéner’s career: “The whole cavalcade of real and imaginary figures from folklore came marching before us, shepherds, village gendarmes and hussars, with all their traditional attributes; animals and plants and all the paraphernalia of everyday peasant life – and yet it wasn’t anything like a simple reworking of peasant art, much less a pure imitation of it. It had a style of its own, a style that went beyond simple folk art, and which was permeated with the formal peculiarities of the artistic movements of our century, particularly of Cubism, Constructivism and Surrealism – which are, in any case, closely allied to the behaviour of folk art.” At last, then, the dream of a second exhibition became a reality, put on in the Csók Gallery as the first one had been, under the sympathetic guidance and supervision of Miklós Erdélyi. The exhibition was opened by Schéner’s friend Ferenc Juhász, someone who was able to interpret Schéner’s work with poetic inspiration, and who, together with László Nagy, who also preserved the memory of Schéner in one of his poems, remained a devoted follower, admirer and supporter of the latter’s art, testimony to the happy alliance between the pictorial art and literature of the time.



53. Dorottya kocsi / Dorotheewagen / “Dorottya Coach”

I would like to attempt an analysis of the creative process discernible in the works of Schéner discussed above (also reasonably relevant to later years), with the following simplifying diagram. My contention is that links and interconnections between the different sectors outlined is freely possible:



Starting from the schema as a summary, we can arrive, on a theoretical level, at a number of material conclusions. Via these we can shed light on the role and significance of Schéner in Hungarian art of the 1960s. I feel fully justified in doing this since neither during those years nor at any time later did he ally himself to any of the coteries carefully monitored by the culture police, and for a long time he had no influential supporters of any kind. Thus his development was essentially self-sustained, and in a certain sense organic, and it was by these means that he carved out a place for himself in the contemporary art world.

An understanding and knowledge of the ramifications and interconnections of the themes, motifs and genres of the day, plus of the different trends in material usage which were prevalent at the time allows us to appreciate Schéner's art – even as a whole – as a system of form-connections. The foundations of this system were definitely laid during the period we have been considering, and the first fruits of this foundation-laying were borne during the same period. It was an intense period, a period where his art really began to speed up, and alongside the powerful sources of inspiration that he encountered in Paris, a sort of “visual image of collective self-awareness” (to use George Kubler's words) was born, and in Schéner's case this happened “at a national level”.⁶⁷ This collective self-awareness remains a decisive feature of his later works, too.

During the course of this intense period we see the formation of those “form sequences” which, together with the root problem of the “ideal forms” of the sequences, bring about the so-called “form classifications”. In Schéner's works these “ideal forms” came under the same umbrella as his “problematics” theory, that is, his “covered-covering” dilemma, and the practice which developed out of it. By sequences, on the other hand, he understood various series which serve to present themes and motifs. It is thus that the multifarious use of material, its integration, and the tension between “material” and “form”, came to the forefront, and via this that those “form classifications” were worked out which – albeit harmonised with a modification and reformulation of the root problem – later appear in different guises, which do not always overlap. Thus, to take the simplest example, the automatic and constructivist sequences of drawings or constructivist and/or surrealist sculptures each create different “form classifications”.

It follows from all this, therefore – according to Kubler's analysis, and also as a basic fundamental of Schéner's art, which I have mentioned several times, – that “the form sequence can be realised simultaneously in a number of crafts or occupations”. The extent that the root problem (“problematic”), or at least an offshoot of this, can be present even in a case like this, is acutely demonstrated by the painted “Wooden Horses”, which integrate the icon of the “box” as international sculptural topos. As a highly illustrative example I could also mention the textile sculptures which take the shape of the human hand.

Schéner's “form sequences appearing in a number of crafts” come before us with that idiosyncrasy of line which has assured him a unique place in Hungarian art of the sixties (and seventies, and so on). This, however, alongside the ever-present “covered-covering” paradox, with the visible-tangible natural subject matter and integratable (or integrated) material as a starting point, means that at any level his work opens the door wide for a play of mezomorphic, surrealist imagination. Not even in his constructivist works does he break away from his interrelations of natural and human structure. And this fundamentally distinguishes Schéner's art from that of all those who invest their geometric planes and plastic forms with a significance that is intrinsic or which points to inter-relations between them, even though the works may have been conceived to a constructivist plan. The truth remains that the mezomorphic fantasy play is still discernible



54. Csikóhal huszár, 1970, festett játszótéri plasztika
Seepferdchen-Husar, 1970 / Seahorse Hussar, 1970

in the “form classification” pieces which with time and over the decades take on a firmer constructivist shape. His art has links with that of both his older and younger contemporaries, and finds its continuation in the works of those artists who have gradually, over the years, worked out more and more ideas for experimentation with material and natural forms, as well as thrown up more and more questions. If we consider the number of form sequences and form classifications, the way these run into one another and overlap, and look also at the variety of techniques which have been applied, Schéner can quite clearly be seen to stand alone among his contemporaries.

George Kubler has something very interesting to say on “the nature of actuality”: “That kind of actuality which exists in the darkness between two flashes of the lighthouse beam: the short space between tick and tock, the intangible, deceptive void of time, the gap between past and future, the neutral ground between the poles of spinning magnetic space, which is infinitely small, but all the more real as a result. This is time when nothing happens. It is the break between events. And only then can we directly come into contact with actuality. (...) The sensation happens “now”, but the releasing of the impulse and its transmission happened “then”. (...) We can only have sensory appreciation of an event once it is already over, once it has become history, once it has already turned to dust and ashes in that restlessly moving cosmic storm of creation that we know as the present.”⁶⁸ It is exactly those initial instants of something becoming history that I have attempted to seize hold of in the above analysis, aiming in some way to give form and substance to the enduring present of those exceptional moments, doomed to “dust and ashes” in the relentless tide of time.

NOTES

- 1 Mihály Schéner. Interview and summary of the artist's career, compiled and edited by Ladányi Zsuzsa. Undated (1995), p. 19.
- 2 Mihály Schéner: "The Unknown Sixties". Körmendi Gallery and Csontváry Room exhibition. Aug-Sept 1996. (Invitation and booklet by Máté Csák, ed. Margit Egry.) The majority of the exhibited work is in the possession of the Körmendi Gallery.
- 3 Vid: Zsuzsa Ladányi's above-mentioned work, p. 36.
- 4 László Baránszky-Jób: "Points of View of Modern Aesthetics" (1946). In: Creative Evaluation. Bp. 1984, p. 83.
- 5 To his friend and admirer Gyula László Schéner had this to say about Gyula Rudnay's college teaching with reference to colour: Gyula Rudnay once said that the colours should create the same impression as a 500-member orchestra. (...) Just looking at the greens and the greys, see how the grey gives life to the green. They painted a plein-air nude. That is not to say that he couldn't have worked with other colours; it's just that certain colours were excluded because they didn't chime with his personality. But with the colours that were left he worked with incredible energy. (...) He strove to make the picture dissolve into a single point, to make everything tend towards that one point! Rudnay understood the crucial significance of surfaces." (Gyula László: "Epitaph for Gyula Rudnay 1878-1957". In *On Art and Artists. Essays in Pictorial Art*, Bp. 1978, p. 182.) Rudnay believed that in the shaping of Hungarian art foreign art can play a "fertilising" role. His biographer László Bényi wrote the following about him: "His artistic character manifests itself in a turn towards the spirit of the national romantic: in the fact that his temperament gave rise to a revolutionary example in Hungarian art which allowed artistic passion matched with national consciousness to gush forth fresh and unchecked." (L.B: Rudnay 1878-1857. Bp 1961, p. 26.) Given a knowledge of the pictorial subject matter and motifs of Rudnay's work, we would perhaps substitute Baránszky-Jób's name "romantic subjectivism" with Lajos Prohászka's "wanderer and refugee" theory. This theory, which had caused a general stir in the thirties when it appeared in the columns of *Minerva*, came out in book form in 1941. (Tibor Hanák: *The Forgotten Renaissance: Hungarian philosophical thought in the first half of this century*. Bp. 1993, pp. 100-103. First edition: Bern, 1981.) During his college years (1942-1947) Schéner for a time attended the lectures of Aladár Fáy, then director of the School of Applied Arts, and whose book "The Magyar Instinct for Ornamentation" appeared in 1941 (reprinted in 1994). In this book Fáy gives a basic study of folk art, but does not, as he himself stresses, deal with "the origins of the ornamental elements and processes of Hungarian folk-art". He looks on folk art instead as "the continuation of the submerged ancient-nomadic-mediaeval line, which gives preference to the instinctive imagination over and above the expressions of the bourgeois-intellectual," and which "is a true collection of prehistoric traditions and of the eroded, recast elements of historic styles." (A. F: *The Magyar Instinct for Ornamentation*. Bp. 1993, p. 6.) It is also relevant to mention here that the sculptor János Andrassy Kurta, in his 1944 book "The Sculpture of the Hungarian People", taught by the forms of folk sculpture (which have the appearance of instinctive conditioning) designates this as the period of Hungarian sculpture with the most original resonance (O.M: "From Rivulet to Ocean": A study of the sculpture of János Andrassy Kurta. Kortárs, 1997, no. 5, p.98.)
- 6 László Baránszky-Jób: "Mihály Schéner". Magyar Műhely (Paris), Aug. 1965, pp. 58-59.
- 7 In László Baránszky-Jób: *The World of Artistic Value. Theoretical writings, studies and essays*. Bp. 1987, p. 150.
- 8 The materials expert Ezio Manzini's most recent estimate (1989) of the number of materials and pseudo-materials used since Neolithic times is between 50,000 and 70,000, excluding the fact that these have constantly blended, amalgamated, developed and reformed. (Florence de Mèredieu: *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris, 1994, p. 14.)
- 9 Werner Haftmann: "Les grands maîtres de l'abstraction lyrique et de l'informel". In: *Depuis '45. L'art de notre temps*. Vol. I. La Connaissance S. A. Bruxelles, 1969. Publié sous la direction d' Ernest Goldschmidt. p. 45. A fresh source quotes the artist himself, Dubuffet: "Art, according to him, is never on the side of organised power, on the side of those who confuse the common good with the increasing of their own privileges, and never worry about others, spelling the annihilation of all renovation, all change, and, fundamentally, all future." (Marcel Paquet: "Dubuffet". *Nouvelles Éditions Françaises* (Paris), 1993, p. 38.) M. Paquet writes the following about Dubuffet's works of around 1944: "He draws like a real clod, like an untaught kid, like a lazy child who is content with a sloppy performance. (...) He rubs and scratches and crumples, waiting to see what the result will be, what becomes visible in the absence of anything a priori." Familiarity with Dubuffet's works from the forties and fifties (demonstrably in Hungary and Poland) had an across-the-board inspiring influence. (Cf: M. Paquet's above-mentioned work, pp. 88-91.) It is worth noting that Jean Dubuffet's artistic self-assessment in his writings and books is of some importance. It was he who coined the term "art brut".
- 10 Werner Haftmann: *ibid.* p. 35. (Klee worked with this technique from 1915, and in the thirties it was used by Willi Baumeister and Fritz Winter.) It is notable how in the plastic "puddles" (as one French critic called them) of the "Otages" graphic elements and contours play almost no part. About the works done around 1955 we find the following comment: "This plaster originally called "enduit 57" is very similar to stucco plaster, but it hardens quicker and the surface stays malleable longer." Fautrier, 1898-1964. *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, 25 mai - 24 septembre 1989, p. 43.)
- 11 Werner Haftmann: *ibid.* p. 47.
- 12 Werner Haftmann: *ibid.* p. 46. He calls the early works of Antoni Tàpies "meditative walls".
- 13 Florence de Mèredieu quotes a catalogue entry by Christian Dotremont (*ibid.* p. 190.) where the wildness of colour used by Pierre Corneille, well-known as a Cobra member, is likened to the colourfulness of children's toys. Representatives of Russian Constructivism, Futurism and Bauhaus have all produced vividly coloured children's toys. (*ibid.* p. 58.)
- 14 Florence de Mèredieu: *ibid.* pp. 52 and 229. On Bazaine *vid.* also (Jean de Bengy): Bazaine. *Exposition Bazaine. Galeries Nationales du Grand Palais*. Paris, 1990. On Bissière: Daniel Abadi: Bissière. *Éditions Idées et Calendes*, Neuchatel (Suisse), 1986. Bissière represented France at the Venice Biennale in 1964, the year of his death. His participation won him a "mention d'honneur", while the main prize went to Robert Rauschenberg. In the same year, 1964, Alain Jouffroy's book of studies "Pour une Révolution de Regard" appeared in Paris. In it we find the following assertion: "The aesthetic problems taken up by the majority of abstract artists have lost their topicality and (morbid) power to affect us. Life, that is the everyday, the events of the street, newspapers, political events, have called us back into line, reprimanded us." (*ibid.* p. 193.) Following this comment, the author claims his allegiance to the French nouveaux réalistes and the American pop-artists before continuing: "We are not so much talking about Surrealism as about a rediscovery of reality in the imagination. (...) The picture is no longer a wall (that is, an opaque planar surface); it begins to become transparent again, and deliberately to turn once more towards life." (p. 195.)
- 15 Florence de Mèredieu: *ibid.* pp. 132 and 13. The "romantic results" and processes quoted in the passage were also immortalised by Arman: "The Violin's Furious Outburst" (1969), the print of a painted, smashed violin, and "The Burnt Out Violin" (1965) a genuinely burnt violin covered with polyester. (For comment on both see Karin v. Maur (ed.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München, 1985, p. 290.) The use of foodstuffs as artistic material was a favoured technique of another nouveau réaliste, Daniel Spoerri. Spoerri

- conserved the leftovers from meals in their natural state and stuck them to the wall or vertical surface, together with the tabletop, in the form of a picture. On one occasion, in 1964 he put together and exhibited 31 of these “table-canvases”. (ibid. p. 282.)
- 16 The painter Antal Bíró (1907–1990): between 1940 and 1944 he was a student at the College of Pictorial Arts under István Szőnyi and Lajos Varga Nándor. From 1946 until his death he lived and worked outside Hungary (in Rome, Sweden and France). In the fifties and sixties he settled on the Côte d’Azur, in Menton. He had numerous exhibitions in Europe and in the USA. Before his death he bequeathed a part of his works to the town of Várpalota, where he had spent his childhood. The town put on an exhibition of these works in 1990, and in 1993 the Körmendi Gallery organised a memorial exhibition of selected pieces from collections of his work in France, Hungary and Sweden. (Antal Bíró exhibition, Várpalota, Gyula Nagy Gallery, April 20 – May 1990. Catalogue introduction by István Eigel.)
- 17 Denis Chevalier: Ádám Sjöholm. Magyar Műhely (Paris), April 15, 1965, p.25. Ádám Sjöholm’s childhood sounds like the libretto to a Kálmán operetta, at least judged on the basis of an illustrated article which appeared in a Stockholm newspaper in 1946. (Expressen, September 20, 1946). His maternal grandmother was a circus horsewoman living in Sweden, who, on a guest appearance in Budapest, fell in love with Count Géza Keglevich. In 1896 their daughter was born, and since the parents had by this time separated, she was brought up by the circus master. As a Swedish citizen she visited Hungary in the twenties with a Swedish football team, and fell in love with one of the footballers, Adam’s future father. Sjöholm studied at the Budapest College of Pictorial Arts under Zsigmond Kisfaludi Strobl. In 1945 he escaped from Soviet forced labour by picking up some clay from the road and making a quick model of the soldier who was herding the prisoners. In 1948 he left Hungary, going first to Sweden, and afterwards to Paris as an escape from Sweden’s conservative atmosphere. His 1960 Munich exhibition was mentioned in the *Süddeutsche Zeitung* (April 11). He made his name as a sheet metal sculptor. (The sculpture entitled “Mask” was exhibited in Hungary by Barna Megyeri as part of the “Young Artists” exhibition of the European School, in January 1948.) For more on his works vid. *Lexikon der modernen Plastik*. Munich, Knaur, 1964.
- 18 Florence de Mèredieu: ibid. p. 113. In the sub-chapter “Paper as Material” she compares Hantai’s work with that of Hans Arp and Jiri Kolar.
- 19 Hantai: Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d’Art Moderne. 26 May – 13 Sept. Organised by Pontus Hulten etc.
- 20 Florence de Mèredieu: ibid. p. 208. (The passage is taken from G. Picon’s “Kemeny, reliefs en métal”.) Vid. Also Bernard Dorival: Kemény Zoltán. Magyar Műhely (Paris), March 1967, pp. 49–51.
- 21 Gyula Kurucz: Étienne Hajdu. Bp. 1989. Vid. also O. M: Dimenziók határáin. Étienne Hajdu kiállítása a Vigadó Galériában. Művészet, 1989 no. 7, pp. 8–11.
- 22 Tibor Papp: Beszélgetés Pátkai Ervinnel. Magyar Műhely (Paris), November 1966, p. 113.
- 23 Denis Chevalier: Pátkai. Galerie Soleil, Paris, 1973, p. 83. Photo of a plastic sculpture that can be disassembled and put back together again, made in 1968: p. 93. Vid. also Auróra Új’s Pátkai memorial number (Békéscsaba, 1987/3), in which writings by Schéner and Mária Ember also appear, together with two poems by János Parancs.
- 24 Mihály Schéner: Gondolatok Kohán Györgyről. Auróra Új, 1983 no. 3, p. 89. Cf. Tóth Menyhértől. Auróra Új, 1985 no. 3, p. 65. The 1958 work “Man and Drapery” which Jenő Barcsay executed during his years as a college lecturer may, with its overlapping planes seemingly folded into one another, ultimately have served as a source of inspiration for Schéner during those years (“drapery hung on a single point”; “a cloth pinned up with a slender stick”; “material cascading from a single suspended point” etc.).
- 25 The 100-page album of drawings “Head Constructions”, the graphics collection entitled “Ceramic Flowerings” (1976), and the recent “Flowerings of the Hand” (1996) can all be traced back to drawings done in the sixties, partly abroad and partly in Hungary. (Zsuzsa Ladányi: ibid. p. 44.)
- 26 Endre Dér: Conversation with Mihály Schéner at his Békéscsaba exhibition. Auróra Új, 1980, no. 1, p. 51.
- 27 Florence de Mèredieu: ibid. p. 225. The idea of a transitional state between “material” and “form” goes back to the philosophy of Aristotle, as Max Loreau points out in one of his books that deal with the work of Jean Dubuffet. He says, among other things, that: “Because material is not an “idea”, it must be approached by means of analogy, ie, by likening it to what we can already understand and apprehend, namely images. The same is true with forms: they must be treated as if they were images. And since they do not keep still, as images do, we create moving images out of them, images in progress: not yet forms, but on the way to becoming so. Concretely we can say the following: since it is not a form, we cannot say that the material is a really complete, extant being: it is a demi-being, a would-be form”. (Max Loreau: Jean Dubuffet. *Stratégie de la Création*. Paris, Gallimard, 1973, pp. 62–63.) Aristotle’s words on the subject are precisely these: “Material and negative dispossessedness are two different things: the first, material, is non-existent only in a collateral sense (that is, not intrinsically); dispossessedness, however, is inherently non-existent. Therefore the first, material, is extremely close to some sort of substance, while the other has no substance at all. (...) ... let us suppose that there are two further principles, one standing in opposition to the second, while the second has an inherent desire for the first. ... Form, however, cannot feel the desire for itself, since it is not incomplete. But the opposing principle cannot desire form, since opposites are mutually exclusive. Thus material is that which desires the other, as woman does man and the ugly the fair. But the woman or the ugly do this not of themselves, not intrinsically, but collaterally. In a certain manner that which is material is subject to a coming into being and into a passing out of being, but in no other way. Since dispossessedness is contained within it, it dies away by itself, because that which passes away has dispossessedness within it. As potential, however, it cannot pass away by itself, but must remain something which neither dies nor comes into life.” (Aristotle: *Physikvorlesung*. 192a 5–6 and 18–25; translation from Greek and German sources.) In Florence de Mèredieu’s work – talking about “material”-integration in art and human creation – she tends to use the term “matériau” instead of “matière”. According to her, there are many cases where “informal” etc. works bear the structural features of “form” intrinsically, in themselves – though this may be alongside other structural characteristics at the same time. In other words, the creations of the “mezomorphic” imagination can also wear the appearance of “form”.
- 28 Florence de Mèredieu: ibid. p. 204.
- 29 The “tomb” plan, and the works which use modern art’s pictorial topos of the hat (Max Ernst, René Magritte etc), plus Schéner’s passion for hat-collection was one of the inspirations behind László Nagy’s well-known verse masterpiece “Merry messages to Mihály Schéner, painter, sculptor and hat-collector”.
- 30 Mrs. Mihály Weiner: Carved gingerbread shapes. Exhibition in the Museum of Applied Arts. Catalogue undated (1956). Mihály Hoppál – Marcel Jankovics – András Nagy – György Szemadám: *Jelképtár*. Budapest, 1990. (Under “báb” [“baba”, “bábu”]) There are written records on the Hungarian honey industry and wax exports dating from the 11th and 12th centuries. In a 16th century document we find another reference to “honey dolls”. The shapes of the moulds used for gingerbreads are mentioned in 16th and 17th century cookery books. (Mrs Mihály Weiner: ibid.) A later, mature manifestation of Schéner’s fascination with the icon of gingerbreads is to be found in the gingerbread-moulds entitled “Tablets of the Law” (walnut, 1975). This multi-piece wood relief stands out not simply because of its figures and its composition, but also because of the ambivalent nature of its title. “Tablets of the Law” can achieve their full meaning with the gingerbreads themselves, which they were designed to make, ie, with the active participation of the viewer!

- 31 Béla Hamvas: *Scientia Sacra – Writing and Tradition*. Athenaeum. Új Folyam, 1941, p. 376.
- 32 Zoltán Harsányi: *Bercsényi Anniversary*. Magyarország, 1968, no. 47, p. 13. The 190th anniversary of László Bercsényi's birth (1968) was commemorated by the French in Luzaney (near Paris) and in Tarbes (in the Pyrenees). (In the sixties the French First Hussars were a parachute regiment.)
- 33 The basic idea behind the later works dealing with the Hussar theme can be traced back to the mobile-structure put together during the Paris years using a simple mechanical device (a one-armed lever or jack). The "Hussar Potato Masher" has links with the book of stories co-authored with István Ágh (1988), which was written to accompany textiles, ceramics and coloured wall sculptures made by Schéner. (Zsuzsa Ladányi: *ibid.* p. 22.)
- 34 A seminal work for an understanding of the independent intellectual spirit of the sixties was a book of collected essays edited by Gaetan Picon, distributed secretly in Hungary: "Panorama of our Age" (Washington, 1966). The edition is the original 1957 French version.
- 35 *Vid.* reverse of the invitation to the "Unknown Sixties" exhibition (Körmendi Gallery – Csontváry Room, Aug-Sept 1996).
- 36 O.M.: *Tivadar Csontváry Kosztka: The Sun Temple in Baalbek (Syria)*. In: *Csontváry Documents I*. "I wanted to know the Truth": *Csontváry writings from the legacy of Pál Gegesi Kiss*. Volume edited, annotated, and with a foreword and conclusion by O.M. Budapest, Új Művészet Kiadó, undated (1995), pp. 196-212. In order to come closer to an understanding of *Csontváry's* paintings, the author uses the "ancient tradition" theory expounded by the "culture critic" René Guénon, a theory which greatly influenced the cultural philosophy of Béla Hamvas. Among the plans which Schéner committed to paper there remain some sketches for light-kinetic works under the title "Light Emanators" (1980) (Zsuzsa Ladányi: *ibid.*). These structures are spherical, or made out of aorta-like configurations, suspended and operated by the movement of light. Schéner intended that they would print "light letters".
- 37 Lajos Bartha: *Dictionary of Psychology*. Budapest, 1981. *Vid.* also under "disparation" in *Le Petit Larousse*.
- 38 Béla Hamvas: *The Willendorf Venus*. In: *Arkhai and Other Essays*. Szombathely, 1994, pp. 164-173.
- 39 Mario de Micheli: *The Avant-Garde*. Budapest, 1965, pp. 90-96. On Schéner's painting "Nude", *vid.* László Menyhért: *Mihály Schéner – Imagination's Broom, or What is an Artist Doing in the Chimney?* Budapest, 1976, p. 15. Schéner's work "Paris V (Rue Marietta Martin)" uses a brushwork technique reminiscent of the later works of Rouault.
- 40 *Two Horses*, 1965. (*Vid.* Zsuzsa Ladányi: *ibid.*, no page ref.)
- 41 *Vid.* Ferenc Szamosi: *Mihály Schéner*. Budapest, 1978, illustration no. 1.)
- 42 On the first two paintings, *vid.* Zsuzsa Ladányi: *ibid.*, no page ref. Both: oil, putty, fibreboard; the first with a shiny varnish. "Three Figures": oil, putty, sacking, fibreboard. According to an entry in his diary in 1965, Schéner heard about the *soutache* works of the then fairly well-known Enrico Baj (eg. oil, cloth, plastic, glass and stone all braided together). He saw some of them as well, refers to them by name, and writes in reference to his works reproduced in several places: "a maze of medals, the decorated anonymous".
- 43 "Covered and Covering", 1966. Oil, plastic appliqué, putty, fibreboard. *Vid.* invitation to the exhibition mentioned in note no. 35.
- 44 Several early Schéner works are known which point to his familiarity with the "constructivist abstract" (Marcel Brion). Eg: "Prints and Signs with Configuration", "Füredi Landing Stage". Both 1970.
- 45 *Vid.* Zsuzsa Ladányi: *ibid.* pp. 38 and 90-91.
- 46 In modern Hungarian art we see this in József Nemes Lampérth's pen and ink works executed in Berlin between 1919 and 1920, and, more recently in the assemblages of Attila Csáji's c. 1970 series "Blacks", with all its passionate, energetic treatment of the medium, and the dramatic sense of the artist surrendering himself (O. M.: *József Nemes Lampérth*. Budapest, 1984; O.M.: Attila Csáji, manuscript).
- 47 Alongside the reference to Rouault in the Paris notebook, we also find a sentence that reads "and first and foremost Goya". And among the automatic drawings we do indeed find references to certain demonic figures from Goya's aquatints. Schéner's later drawings and paintings, especially the book of drawings entitled "Diabolicon – The Devil Walks" (Békéscsaba 1987) bear the marks of this "deep down world", though without the personal drama, lighter and more playful.
- 48 Géza Féja: *Together with Time*. Mihály Schéner's Life and Times. Nők Lapja, Oct. 1977, pp. 14-15.
- 49 Among the figures in "Tablets of the Law" "we find the "Seahorse Hussar" combination, which also appears, so the poet László Nagy told Schéner, in folk tale. (*Vid.* also Zsuzsa Ladányi: *ibid.* p. 20.) With this and other combinations of this type, Schéner demonstrates an affinity with that interpretation of Surrealism which Árpád Mezei favoured (Surrealism. From the Engineering College lecture series: 4073. Budapest, 1962). "For Surrealism", he writes, "the paradigm of being is the cross-breed; the man-animal or animal-man." He expresses the same idea in a book co-written with Marcel Jean, *Histoire du Surréalisme*. Paris, 1957.
- 50 *Vid.* Zsuzsa Ladányi: *ibid.* p. 19.
- 51 *Vid.* also "Shepherds", 1970. (for commentary see Ladányi: *ibid.* p. 23), "Shepherds (Poor Young Men)", 1968; "Shepherds", undated.
- 52 We are talking here about the technique applied by the exponents of Neo-Realism and of Pop Art, which Schéner also mentions at one point.
- 53 On "Shepherd People" *vid.* Ladányi: *ibid.* p. 18. She writes on "Constructivist Figures" in the same work, no page ref.
- 54 The sketches marked "Decoinages 971. Jan. 6" were probably done in New York, together with other similar sketches. The inspiration behind these is recognisable even more strongly in the coloured and stained wood, multi-layer models made in the eighties, which appeared under the title "Building Structures" in Ladányi, *ibid.* pp. 34-5. Schéner himself once mentioned them to me as "Wheelbarrows", because of their jigsaw character which allows them to be taken apart and remodelled. Between 1968 and 1970 Ervin Pátkai made a series of remodellable plastic sculptures (24x28x15 cm), on which the following has been written: "There is no crippling of densities following from the immobility and fixed quality of their interrelations. On the contrary, they do tend towards movement, motion, reshaping. And these regroupings are in every case what determines their constituents, that is, the reorganisation of their densities and original interrelations. This is free will given free rein; they only come together at the behest and intervention of the viewer, according to the user's whim, and not via the pre-executed, kinetic or other mobilising power of the artist." (Denis Chevalier: *ibid.* pp. 83 and 93.) The majority of these sculptures were later cast in bronze.
- 55 On the same page, alongside a number of drawings reminiscent of mobile puppets, we find the following: "put these on wires, arranged like cartilage on a skeleton"; "hung on wire, jewellery"; "on wire, rope, string".
- 56 Communicated by Schéner to me.
- 57 Quoted by Florence de Mèredieu: *ibid.* p. 162. The question is dealt with in detail in the chapter entitled "Le gigantesque et le minuscule" (pp. 157-169).
- 58 Oil, putty, 50 x 60 cm, fibreboard. The painting is executed using a scratch technique, with the "playful figures" put on the fibreboard first, accompanied by scratches, and the spaces subsequently filled in with paint.
- 59 Ladányi: *ibid.* p. 16. In 1994 Schéner submitted this large-scale plan characterising Hungarian folk and shepherd life for the Budapest EXPO, and his tender met with success. The "Cyclops" monster mentioned in tandem was erected in the Forest of Fontainebleau with the collaboration of Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Niki de Saint-Phalle, Jésus-Raphael Soto and others. It took 25 years of continuous weekend labour. (Described in *Libération*, May 1994, p. 33. *Vid.* also O. M.: *László Szlávics 1927-1991*, pp. 21-22.)
- 60 On the "Grasshopper" see Ladányi: *ibid.* p. 30.

- 61 Vid. International Steel Sculptors' Camp and Symposium 1974–1995. Dunaújváros, 1995.
- 62 Vid. Florence de Mèredieu: *ibid.* pp. 146–149. Louise Nevelson's constructions and assemblages in a similar vein were reasonably well-known. What she demanded above all from others is nicely summed up in the following slogan: "order in the visual sense of the word".
- 63 Vid. Ladányi: *ibid.* p. 18. A medium-sized painting version of the "Wooden Horse" has just come to light, which Schéner claims to be a later work than the statue itself.
- 64 The text of the letter: With reference to your correspondence dated 11 October (ref. no. 4391/67), I should like to say the following: I am aware of the position of the Ministry of Public Education which forbids the exhibition of any non-figurative material in the Adolf Fényes Room except at the artist's own expense. I protest, however, at your unqualified evaluation of the material I proposed to exhibit as non-figurative. A significant part of the works that I released to the jury are figurative (25 examples of gingerbread and Hussar motifs; the forms of birds and fruit, constructivist situations with the inclusion of industrial objects. My sculptures are also figurative. (Besides this I have supplemented my works (...) with other figurative pieces (a carpenter's workshop, tools and 20 examples of wholly figurative works with folk art overtones). On the basis of all this, I am asking you again (in writing) to judge my work worthy of exhibition. I have found myself with no other alternative but to appeal against the Faculty's decision and to request that my application be reconsidered by a supreme committee. I shall only be in a position to answer your question as to whether I accept the offer of the Adolf Fényes Room after my appeal has been heard by the supreme committee. In the event of the supreme committee's also deeming my work to be non-figurative, I shall accept the offer of the Adolf Fényes Room for 1968, preferably in the spring (between January and March or April). Budapest. October 14, 1967.
- 65 Excerpt from the letter: "I am fully convinced that through my work I am serving the cause of progress, as was proven by the exhibition I put on five years ago in the Csók Gallery, and the subsequent London exhibition. Unfortunately it would seem that, five years on, and after

all the positive results and experience I have accumulated, I have been relegated to a lesser position in my profession. This is a phenomenon which I have never encountered before anywhere in the world. And yet it is precisely the cause of progress and development which I wish to serve with an exhibition of my present material. I have endeavoured to put my experiences thus far to good use, and to profit from them, as well as to exploit what I learned overseas (in Paris), using nature as a starting point. The work of an artist in today's world is more complex than ever before. It is not the kind of unidimensional activity that can be sufficiently judged by mechanical and administrative unilateral attitudes, as has happened in my case. Today's artists are much more complicated and multi-componential, and I fear that the decisions and behaviour meted out to me are harmful not only to my own cause, but to others and to the whole future development of painting."

- 66 Máté Major: On Mihály Schéner's Békéscsaba exhibition. *Auróra Új*, 1980, no. 1, p. 47. Máté Major was a committed and influential supporter and exponent of modern artistic initiatives and the activities of the Bauhaus movement (in architecture). Of course, in Hungary at that time (and for a long time afterwards) Bauhaus meant the constructivist angle of that movement. And even outside Hungary, the Vorkurs student experiments of the gifted and world-famous pedagogue Johannes Itten, which made use of an enormous range of materials, and served as the precursors of the *matérisme* of the fifties and sixties, only became known at the beginning of the sixties. In Hungary this side of the Bauhaus movement was never given any air time, neither thanks to the experiments deemed pejoratively to be pure artistic "dabbling", nor as a result of Johannes Itten's methods (which in the meantime had become fairly standard in Western and American art) of taking account of the human character.
- 67 George Kubler: *The Shape of Time: notes on the history of objects.* Budapest, 1992. In the following lines I have more or less followed Kubler's categories and conceptions.
- 68 George Kubler: *ibid.* pp. 35 and 37.

BIBLIOGRAPHY

Complete Works:

- Ferenc Szamosi: Mihály Schéner. Budapest 1978.
- László Menyhért: Mihály Schéner – On the Broomstick of Fantasy, or What is an Artist doing in the Chimney? Budapest 1981.
- Mihály Schéner. Interview and documentation on the artist's life, compiled, planned and edited by Zsuzsa Ladányi. Undated (1995)

Articles and Studies

- Éva Korner: Mihály Schéner's Exhibition. *Magyar Építőművészet*, 1962 no. 4.
- Hungarian Artists' Exhibitions in London. *Népszabadság*, March 5, 1964.
- Introducing the Painter Mihály Schéner. *Fonó Munkás*, April 24, 1968.
- Mária Bozóky: Mihály Schéner. *Tiszatáj*, 1968 no. 5.
- Mihály Schéner's Exhibition in the Vaszary Room. *Somogy County News*, Nov. 10, 1968.
- Mihály Schéner's Exhibition in Medgyesegyháza. *Békés County News*, Dec. 29, 1968.
- Gyula László: Mihály Schéner's Kaposvár Exhibition. *Jelenkor*, 1969 no. 4.

- Ferenc Juhász: Processes, Situations, Permanences, Buildings, Mysteries. *Élet és Irodalom*, July 12, 1969.
- László Baránszky-Jób: Mihály Schéner. *Művészet*, 1969 no. 10.
- István Solymár: Mihály Schéner's Exhibition in the Csók Gallery. *Tiszatáj*, 1969 no. 11.
- János Frank: With Mihály Schéner. *Élet és Irodalom*, Dec. 13, 1969.
- Zsuzsa D. Fehér: Schéner Exhibition in Békéscsaba. *Békés County News*, May 24, 1970.
- Máté Major: The Art of Mihály Schéner. *Magyar Építőművészet*, 1970 no. 6.
- Máté Major: Shepherds, Outlaws and Hussars – Hands. *Tükör*, Sept. 15, 1970.
- Iván Rozgonyi: Spaces Made of Surfaces – Titans and Bottom Sawyers – A Long Route to the Playground. In *I.R: Dialogues with Artists – Interviews 1955–1981*. Budapest 1988.
- Judit Mazányi: In Conversation with Mihály Schéner. In: *Hatvanas Évek – New Endeavours in Hungarian Art*. Exhibition in the Hungarian National Gallery, March 14 – June 30 1991. Ed. Ildikó Nagy.
- Zoltán Nagy: Years of Wandering and Development – Mihály Schéner's Exhibition. *Új Művészet*, Dec. 1996.
- Ernő P. Szabó: Flowerings of the Hand – Mihály Schéner's Drawings and Writings. *Új Magyarország*, April 12, 1997.
- Contemporary Hungarian Art – A Selection from the Körmendi-Csák Collection, 1945–1997. Budapest 1997. (Ed. Dr. Anna Körmendi).

FÜGGELÉK A KÉPANYAGHOZ

A kézirat lezárása és a képanyag összeállítása után a művész néhány, az 1962-es Csók galériabeli kiállításán szerepelt festményre bukkant. Ezeket közöljük az alábbiakban, jellemzőeként annak a nyers erejű „expresszionista” stílusnak, amely a művész éles kritikai visszhangot kiváltó munkáira rányomta bélyegét. (Ezek közül néhányat közölt Menyhárt László hivatkozott Schéner-kötetében.)

ABHANG ZU DEM BILDMATERIAL

Nach Abschluß des Manuscriptes und nach der Zusammenausstellung des Bildmaterials fand der Künstler einige seiner Gemälden wieder, die in der Csók Galerie im Jahre 1962 ausgestellt waren. Wir möchten diese Werke, die charakteristisch für die rohe Gewalt des „expressionistischen” Stils des Künstlers sind veröffentlichen, denn durch sie ist die damalige scharfe kritik an den Werken des Künftlers besser zu verstehen. (Einige von den Werken hat László Menyhért in seinen zitierten Werk über Schéner veröffentlicht.)

APPENDIX TO THE PICTURE MATERIAL

Sometime after the manuscript of this book had been completed and the picture material finalised. Mihály Schéner stumbled on a few paintings of his that had been part of the 1962 exhibition in the Csók Gallery. These are listed below, as illustrative of that rawpowered expressionist style whose stamp is clearly seen in those of the artist's works which unleashed such sharp censure among the critcs. (Some of these are also included in the volume on Schéner by László Menyhárt.)

KÉPEK

1. Gyúrt és csurgatott, Vénusszal*, 1965–66, 100 x 70 cm, o. farost, kátrány, gyúrt vászon, festett paplasztika, j. h.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Geknittertes und Rinnendes mit Venus, 1965–66
Creased and Dripped with Venus, 1965–66,
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 299. p.
Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 3. színes oldal
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. február, hátsó borító
2. Konfluenciák*, 1967, 80 x 60 cm, o. ragasztott műanyag, farost, j. j. l.: Schéner 67, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Konfluentinen, 1967 / Confluences, 1967
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 307. p.
3. Három figura*, 1965, 74 x 122 cm, o. farost, apl., vegyes technika, j. b. l.: Schéner 1965, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Drei Figuren, 1965 / Three Figures, 1965
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 301. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. február, 35. oldal
4. Két ülő figura*, 1967, 60 x 90 cm, o. kollázs, farost, j. j. l.: Scéner 1967, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Zwei sitzende Figuren, 1967 / Two Seated Figures, 1967
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 303. p.
Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 17. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. február, 75. oldal
5. Győz a mézeskalács huszár*, 1966, 75 x 80 cm, o. zománc, farost, j. j. l.: Schéner 66, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Die Honigkuchenhusar siegt, 1966
The Gingerbread Hussar Triumphs, 1966
Közölve: Új Művészet, 1996. 12. sz. 38. p.
Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 40. p.
6. Lap a vázlatfüzetből / Blatt aus dem Skizzenbuch / Page from the notebook
7. Sárga felületvariációk*, 1965, 40 x 53,5 cm, o. kátrány, farost, j. j. l.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Gelbe Oberflächenvariationen, 1965
Yellow Surface Variations, 1965
Közölve: Szamosi Ferenc: Schéner Mihály, Budapest 1978., I. tábla
Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 295. p.
8. Fedő és fedett*, 1966, 54 x 75 cm, o. műanyag apl., paszta, farost, j. j. l.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Deckendes und Gedecktes, 1966 / Covered and Covering, 1966
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 305. p.
Menyhárt László: Schéner Mihály, Bp., 1981., 25. p.
Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 12. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. február, 43. p.
9. Lap a vázlatfüzetből / Blatt aus dem Skizzenbuch / Page from the notebook
10. Akt*, 1965, 32 x 23 cm, o. karton, j. b. l.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Akt, 1965 / Nude, 1965
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 293. p.
Menyhárt László: Schéner Mihály, Bp., 1981. 15. p.
11. Lap a vázlatfüzetből / Blatt aus dem Skizzenbuch / Page from the sketch-book
12. Gyúrt és csurgatott*, 1965, 90 x 60 cm, o. kátrány, gyúrt vászon, applikált műanyag, farost, j. j. l.: Schéner 1965 Körmendi-Csák Gyűjtemény
Geknittertes un Rinnendes, 1965 / Creased and Dripped, 1965
Közölve: Szamosi Ferenc: Schéner Mihály, Budapest 1978., IV. színes tábla
Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 297. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. 42. p.
13. Szúrt, vágott, csurgatott és tépett, 1966–95, 80 x 60 cm, vegyes technika, farost, j. j. l.: Schéner 66–95, magántulajdon
Gestochenes, geschnittenes, geronnentes und gerissenes, Pierced, Cut, Dripped and Torn, 1966–95
14. Lineáris és csurgatott*, 1968, 110 x 80 cm, o. kátrány, papír, farost, j. j. l.: Schéner 68, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Lineares und Rinnendes, 1965 / Linear and Dripped, 1968
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 315. p.
Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 38. p.
Új Művészet, 1996. 12. sz. december, 40. p.
15. Konstrukció*, 1967, 30 x 33,5 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Konstruktion, 1967 / Construction, 1967
16. Structura humana*, 1967, 60 x 40 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Structura Humana, 1967 / Structura Humana, 1967
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 309. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. február, 128. oldal
17. Térstruktúrák I., 39 x 60 cm, olaj-farost, j. b. l.: Schéner, magántulajdon
Raumstrukturen I. / Spatial Structures I.
18. Otages*, 1960-as évek vége, 53,5 x 34 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Otages, Ende der 1960er Jahre / Otages, end of the 60s
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 311. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. február, 59. oldal
19. Diszparáció*, 1966, 38 x 39 cm, o. fatapas, farost, j. j. l.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Disparation, 1966 / Disparation, 1966
20. Három konstrukció*, 1966, 36 x 50 cm, o. fatapas, farost, j. b. l.: Schéner 1966, magántulajdon
Drei Konstruktionen, 1966 / Three Constructions, 1966
21. Struktúrák*, 1966, 47 x 27 cm, o. fatapas, farost, j. b. l.: Schéner 66, magántulajdon
Strukturen, 1966 / Structures, 1966
Közölve: Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 3. színes oldal
22. Kéztanulmányok*, 1968, 38 x 58 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner Körmendi-Csák Gyűjtemény
Handstudien, 1968 / Studies of hands, 1968
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 313. p.
23. Kézkivirágzások*, 1968, 38,5 x 58,5 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner 68, magántulajdon
Handblüten, 1968 / Flowerings of the Hand, 1968
24. A „Problematika” kézírásos szövegrészlete
Ein Textaus schnitt in handschriftlicher Form aus der „Problematik”
Extract from the text manuscript of ”Problematics”
25. Termés struktúrák*, 1965, 45 x 40 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner 65
Perlaki József tulajdona
Fruchtsrstrukturen, 1965 / Harvest Structures, 1965
26. Vasvirágok*, 1968, 50 x 60 cm, o. fatapas, farost, j. j. l.: Schéner 68, magántulajdon



55. Menekült madarak szigete , 1964 / Insel der geflohenen Vögel, 1964 / Island of Exiled Birds, 1964



56. Paradisia Oceania Pereata, 1968



57. Paysage exotique, 1968



58. Párizsi szerelem, 1963 / Pariser Liebe, 1963 / Love in Paris, 1963



59. Kakasvirág és katáta hal, 1964 / Hahnblume und Kröpffisch, 1964 / Cockerel Flower and Katata Fish, 1964



60. Taschisztikes florescata, 1965 / Taschistische Florescata, 1965 / Tashiste Florescata, 1965



61. Megkínozva, felmagasztalva, 1963 / Gequält, hochgepriesen, 1963 / Tortured and Glorified, 1963

- Eisenblüten, 1968 / Iron Flowers, 1968
27. Pamutfonóban*, 1968, 53 x 40 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner, magántulajdon
In der Baumwollweberei, 1968. / In a Cotton Mill, 1968
28. Asztalosműhely, o. farost, j. j. f.: Schéner, Batta Tamás tulajdona
Tischlerwerkstatt / Carpenter's Workshop
29. Budai Dunapart, 1969, 60 x 80 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner M.
magántulajdon
Donauufer in Buda, 1969 / Danube Bank in Buda, 1969
30. Huszárok*, 1966, 60,3 x 80 cm, o. farost, j. b. l.: Schéner 66
Körmendi-Csák Gyűjtemény
Husaren, 1966 / Hussars, 1966
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 317. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. 62. p.
31. A „Magyarország” című lap (1968. 47. sz.) megemlékezése
Bercsényi Lászlóról / Das Gedenken der Zeitschrift „Magyarország”
(1968, Nr. 47) an Bercsényi László / Commemoration of László
Bercsényi in the periodical Magyarország (1968/47)
32. Az „Abattage des hussards” feliratú vázlat / Skizze mit der
Überschrift „Abattage des hussards” / The sketch entitled “Abattage
des Hussards”
33. A huszárok elesnek, 1969, 37 x 43 cm, o. farost,
j. b. l.: Schéner 69, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Die Husaren fallen, 1969 / Fall of the Hussars, 1969
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 319. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. 51. p.
34. Huszárok I.*, 1966, 33,5 x 47,5 cm, o. farost, j. b. l.: Schéner 66
magántulajdon
Husaren I., 1966 / Hussars I., 1966
35. Papírhuszárok, 1970, 60 x 80 cm, o. farost, j. b. l.: Schéner M.
Körmendi-Csák Gyűjtemény
Papierhusaren, 1970 / Paper Hussars, 1970
36. Huszárroham, 1968, 123 x 175 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner
Körmendi-Csák Gyűjtemény
Ansturm der Husaren, 1968 / Charge of the Hussars, 1968
37. Ákombákom, 1965, 90 x 130 cm, o. fatapasz, farost,
Magyar Nemzeti Galéria tulajdona
Kribskrabs, 1965 / Scrawl, 1965
Közölve: Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 6. színes oldal
38. Három figura I.*, 1966, 90 x 130 cm, o. ceruza, farost, j. j. l.: Schéner
magántulajdon
Drei Figuren I., 1966 / Three Figures I., 1966
39. Emlékek kiterjedése, 1970, 60 x 80 cm, o. farost,
j. j. l.: Schéner 70, magántulajdon
Die Ausbreitung der Erinnerungen, 1970
The Range of Memories, 1970
- 40.–43. Lap a vázlatfüzetből / Blatt aus dem Skizzenbuch / Page from the
notebook
44. Pásztornép*, 1968, 70 x 100 cm, o. farost, paszta,
j. b. l.: Schéner 1968, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Hirtenvolk, 1968 / Shepherd People, 1968
Közölve: Körmendi-Csák Gyűjtemény: Kortárs magyar művészet, 1997, 321. p.
Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 18. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. február, 102. oldal
45. Égen-földön kerestelek, Debrecenben megtelelek, 1970, 31 x 70 cm,
o. farost, paszta, j. j. l.: Schéner 1970, magántulajdon
Ich suchte dich auf Himmel und Erden, und fand dich in Debrecen, 1970

- I searched Heaven and Earth for you, I found you in Debrecen, 1970
46. Lap a vázlatfüzetből / Blatt aus dem Skizzenbuch / Page from the notebook
47. Mézeskalács babák*, 1965, 30,5 x 40,5 cm, o. farost, paszta,
j. j. l.: Schéner 65, magántulajdon
Honigkuchenspuppen, 1965 / Gingerbread Men, 1965
48. Pásztorok, 1970, 70 x 100 cm, o. farost, paszta, j. j. l.: Schéner
Körmendi-Csák Gyűjtemény
Hirten, 1970 / Shepherds, 1970
Közölve: Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. február, 37. oldal
49. Pandúr a betyárok kezén*, 1967, 70 x 100 cm, o. farost, j. b. l.: Schéner
magántulajdon
Gendarm in den Händen der Betyaren, 1978
Gendarme in the Hands of Outlaws, 1978
50. Lovas figura absztrakt térben*, 1965, 50 x 60 cm, o. farost,
j. j. l.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Reiterfigur in abstrakter Raum / Horseman in Abstract Space
Közölve: Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 23. p.
Kortárs (Irodalmi és kritikai folyóirat) 1998. 2. sz. február, 25. oldal
51. Két ló, 1965, 36 x 26 cm, o. farost, j. j. l.: Schéner Körmendi-Csák
Gyűjtemény
Zwei Pferde, 1965 / Two Horses, 1965
Közölve: Ladányi Zsuzsa: Schéner Mihály, 1994., 7. színes oldal
52. Faló*, 1968, 150 x 170 cm, festett játszótéri plasztika
Holzpferrd, 1968 / Wooden Horse, 1968
53. Dorottya kocsis, festett játszótéri plasztika
Dorotheenwagen / “Dorottya Coach”
54. Csikóhal huszár, 1970, festett játszótéri plasztika,
Seepferdchen-Husar, 1970 / Seahorse Hussar, 1970
55. Menekült madarak szigete, 1964, o. karton, j. j. l.: Schéner M. 1964
Körmendi-Csák gyűjtemény
Insel der geflohenen Vögel, 1964 / Island of Exiled Birds, 1964
56. Paradisia Oceania Pereata, 1968, 61,5 x 86,5 cm, o. papír,
j. j. l.: Schéner M., magántulajdon
57. Paysage exotique, 1968, 61,5 x 81 cm, o. papír,
j. j. l.: Schéner, magántulajdon
58. Párizsi szerelem, 1963, 70 x 100 cm, o. zománcfesték, papír,
j. b. l.: Schéner 1963, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Pariser Liebe, 1963 / Love in Paris, 1963
59. Kakasvirág és katáta hal, 1964, 70 x 100 cm, o. zománcfesték, papír,
j. b. l.: Schéner, Körmendi-Csák Gyűjtemény
Hahnblume und Kröpffisch, 1964
Cockerel Flower and Katata Fish, 1964
60. Taschisztikes florescata, 1965, 70 x 100 cm, o. zománcfesték, papír,
j. j. l.: Schéner M., magántulajdon
Taschistische Florescata, 1965 / Tashiste Florescata, 1965
61. Megkínózva, felmagasztalva, 1963, 70 x 100 cm, o. zománcfesték,
papír, j. j. l.: Schéner M., Körmendi-Csák Gyűjtemény
Gequält, hochgepriesen, 1963 / Tortured and Glorified, 1963

* *Kiállítva: Csók Galéria, 1969*

Műcsarnok, 1983: 12., 48., 49. sorszámu képek.

Körmendi Galéria Budapest – Csontváry Terem, 1996: valamennyi, a könyvben reprodukált festmény, kivéve az 55.–61. sorszámuakat.

Impresszum

Tanulmány /Text / Study

MEZEI OTTÓ

A színes felvételeket készítette /

Die farbigen Abbildungen stammen von /

Colour photography by:

SZEPSI SZŰCS LEVENTE

A fordításokat készítették /

Die Übersetzungen wurden erstellt von / Translated by:

ANNABEL BARBER (angol / Englisch / English)

HARGITAI ANTÓNIA (német / Deutsch / German)

Kiadó / Verlegerin / Editor

KÖRMENDI GALÉRIA BUDAPEST

COLOR TEAM Kft. / COLOR TEAM Ltd.

A kiadásért felel / Verantwortliche Verlegerin / Editor in Chef

DR. KÖRMENDI ANNA

Nyomda / Druck / Printed

CODEX PRINT NYOMDA ÉS KIADÓ KFT., BUDAPEST

Felelős vezető / Verantwortliche Leiter / Managing Leader

ROHM SÁNDOR

A kiadvány létrehozásához nyújtott segítségért köszönetet mondunk a támogatóknak /

We would like to thank the following sponsors for contributing to this publication:

MAGYAR KÖNYV ALAPÍTVÁNY, BUDAPEST

MAGYAR ALUMÍNIUM Rt., SZÉKESFEHÉRVÁR

Körmendi Galéria Budapest

ISBN 963 03 6317 8

ISSN 1219-4506

A Körmendi Galéria Budapest sorozat 8. kötete

Web: <http://www.kormendigaleria.hu>

Mail: info@kormendigaleria.hu

A könyvborító a „Három figura” c. festmény felhasználásával készült.

Az előzéken elől: Juhász Ferenc és Schéner Mihály, hátul: Schéner Mihály Nagy Lászlóval



